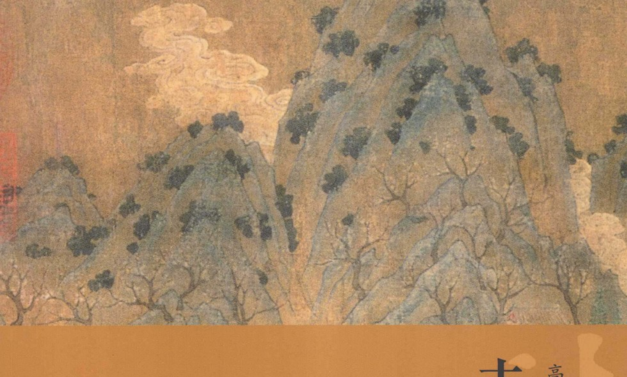


古代诗歌与文化

高校本科选修教材

古代诗歌与文化

责任编辑：何　东
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞



高校本科选修教材

古代诗歌与文化

——中国古典诗词专题解读

河北大学出版社

图书在版编目（C I P）数据

古代诗歌与文化：中国古典诗词专题解读/詹福瑞主编. —保定：河北大学出版社，2011. 12
ISBN 978-7-5666-0030-1

Ⅰ. ①古… Ⅱ. ①詹… Ⅲ. ①古典诗歌—文学欣赏—中国—高等学校—教学参考资料 Ⅳ. ①I207. 2

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第235444号

古代诗歌与文化 GUDAISHIGEYUWENHUA

责任编辑：何　东
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞

出版：河北大学出版社
经销：全国新华书店
印制：保定市北方胶印有限公司
开本：1 / 16（710mm × 1000mm）
字数：280千字
印张：20.25
版次：2012年2月第1版
印次：2012年2月第1次
书号：ISBN 978-7-5666-0030-1
定价：32.00元

序

华夏文明源远流长，文化载体众多，古典诗歌显然是其中十分重要的方式。多读诗，在我看来，至少有三个方面的好处。

首先，读诗可以体察不同时代的世风民情，这对我们思考、探索现实社会、人生也大有裨益。我们民族从远古走到今天，经历了漫长的岁月，不同时代的诗词作品，记录着我们民族成长、发展的年轮。我国诗歌一直以来便与政治、经济、军事、宗教、民俗等人们生活的各个层面有着十分密切的关系。作为诗歌创作主体的人，无不生活于社会群体之中，都难以超越其特定的时代。人谓杜诗为“诗史”，其实每一位诗人的创作又何尝不为诗史，他们都在自觉或不自觉地展示其时代画面，表现着所处时代的世态民风，不过境界有大小、才能有高下罢了。就政事而言，“政遇醇和，则欢娱被于朝野，时当惨黩，亦怨刺形于咏歌”，就边塞而论，唐诗多豪迈奋发之气，宋词则多沉痛感伤之音，就民情而言，《诗经》北国之诗多质朴真率之声，《九歌》南方之辞则多奇美绚丽之章。当然，诗与史书的记述还是有着明显差异，它以生动的形象来展现，贯注着复杂、深厚的情感，往往带着对未来美好的期盼，让我们更多的时候是将心比心地感悟诗人们生活的时代。世易时移，社会在不断发展，文明在不断进步，而每一时代皆有承前启后之责任。我国诗歌宝库如此丰富，今天我们在欣赏领略时，应该不仅看到千百年间的世态民情，历史的沧桑变迁，同时，也应该用诗心来审视、思考、或者表现我们所处的时代。

其次，读诗可以博物广识。知识可以通过很多渠道获得，读古典诗词也是增长学识的重要途径。孔子云读诗可以“多识于鸟兽草木之名”，意思是诗可以广闻博识，并不只限于草木、鸟兽之名而已。这可以从社会和自然两方面来看。从社会的角度说，琴棋书画、建筑雕塑、儒道佛禅，生活中各行各业无不与诗词歌曲相连。我们固然不可能成为各行业之专家，但相关之常识，还应该有所了解，不然品读诗词，难免有隔靴搔痒之感，诗人之苦心也或有曲解之处。欧阳修一代文豪，称韩愈《听颖师弹琴》非为弹琴，而为弹琵琶，以令后人争议不断。而从自然的角度来看，天上日月星辰，神州五岳三山，鸟兽中龙虎鹰雁，花草里梅兰竹菊，大千世界，林林总总，也无不入诗。我们也不必要成为动物学或植物学家才能读诗，但如读牛郎织女之诗，而不识婺星何在，读蔷薇牡丹盛放之作，而不知月季之属，岂不遗憾。万事万物，皆有可观可识之处，诗人自然将其融入笔中，我们读诗时，亦当自觉接受学习之。而从诗中博物广识，功在日积月累，妙在潜移默化，所谓寓学于诗，乐亦大焉。

第三，读诗可以涵养性情。人之性情，或有天分，但后天之涵养尤为重要。如何涵养，除了生活历练之外，不妨多读书、多读古典诗词。我国古典诗词大体可分言志与言情两类，而无论言志、言情，其诗皆由心生。一部诗集，往往就是作者的心路历程，其中或有成功、失落之体验，或有激进、淡泊之情状，或有亲友聚别、情侣恋念之情事，等等。人之七情，皆可入诗。而诗词之妙，正在于无形之中摇动人心，令人不能自已。读诗就是和古人做心灵交流，分享他们的情感体验，不自觉和他们一起喜怒悲欢。多吟《离骚》，自滋奋发昂扬之气，多读渊明，自饶恬淡平常之心，而常诵谪仙，飘逸浪漫之气自出，熟识老杜，报国为民之志常存，读婉约之作，缠绵之情频生，颂豪放之调，慷慨之义骤起，饮酒之诗令人狂放，送别之作使人悲戚。古人有言：士不可以俗，俗便不可救治也。如何免俗，多读书、多读诗词，胸有万卷之书，或者可以离俗气远一点。

我们这里以“诗与音乐”、“诗与棋”、“诗与佛教”、“诗与节令”、“诗与送别”等专题形式对我国古典诗词作一导读，目的是想从多方面培养大家对古典诗词的阅读能力和乐趣。每专题下分“概论”和“作品解读”两部分，“概论”主要论述该专题在我国古代发生、发展的基本特点，让大家从宏观上有一个总体的把握，带有一定的

学术性讨论;“作品解读”部分则选取历史上不同时代的重要作品结合专题特征作一解析,力求透彻。需要说明的是,我国古代文化博大精深,诗歌内容也是丰富多彩,就专题设置而言,可以有很多很多,即如植物、动物与诗歌的结合,分出几十个专题来也并不夸张。我们的专题设置,主要还是粗线条方式,一方面希望大家阅读古典诗词注意从特定角度去体悟和感受,另一方面也希望对大家研究性的阅读有一定地帮助。

詹福瑞

2012 年元旦

目录

诗与音乐

一、概论

我国诗歌与音乐的关系十分密切，诗即歌也，故有诗歌之名。《诗经》、《楚辞》、汉魏六朝乐府诗、唐诗、宋词、元曲，既是我国不同时代的文学经典，也往往都是与音乐结合的音乐文学的代表。

诗与音乐的关系，有广狭之分。狭义的诗乐结合，通常单指配乐诗词，即可以歌唱的诗词；广义的诗乐结合，既包含配乐诗词，也包含描写音乐效果、赋咏歌者、乐器等与音乐相关的诗词。

从狭义的角度看，歌词与音乐的具体配合方式、歌词的用韵、四声特点以及声情运用是我们应当关注的基本问题。

我国词乐配合方式随着我国音乐和文学自身的发展大体经历了先秦古乐、汉魏六朝清商乐和隋唐以来燕乐三个时期。王灼在《碧鸡漫志》中论歌曲之变云：

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也。余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋魏为盛。隋氏取汉以来乐器歌章古调，并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律，则鲜矣。士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁

声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。[1]

古歌——古乐府——今曲子，这是王灼对我国先秦至宋代的音乐文学创作的大致划分。“古歌”的词乐配合方式是词乐基本同时产生的。所谓“感发为歌，而声律从之”，即《尚书·虞书·舜典》所云“诗言志，歌永言，声依永，律和声”之意。“感发为歌”，即感发而“咏”歌，所谓“咏”，即“长言”，长声歌咏之意。言为心声，咏发歌之。“感发为歌”的关键是歌词本身即有一定的乐调，词与乐基本同时，音律即根据所歌咏之调而定旋律、节奏。我们知道周代有采诗之官，负责采集各地民歌，诗官所采，固然不仅是文词本身，自当采集所歌之调，采诗之官也当皆为乐官。乐府的名称最早见于秦代，汉武帝时期继续设置乐府，它的职能主要有两方面：一是搜集编纂各地民间歌曲，二是整理改编或创作歌曲。自汉至六朝，乐府机关集中了大量御用文人，他们创作了大量文人歌词。这些歌词通常被后人称作乐府诗或乐府，它们的词乐配合方式便主要是先诗后乐的形式：文人先做歌词，乐工再谱曲、配乐。而隋唐以来的词曲体音乐文学，在词乐配合方面与先秦、汉魏六朝皆有明显不同，它们主要是先乐后词、依谱填词的形式，对此王灼曾云：

或曰：“古人因事作歌，抒写一时之意，意尽则止，故歌无定句；因其喜怒哀乐，声则不同，故句无定声。今音节皆有辖束，而一字一拍，不敢辄增损，何与古相戾与？”予曰：“皆是也。”[2]

王灼借用他人之口指出唐宋歌词与音乐配合方式与从前词乐配合方式不同，并肯定了这种不同(不过王灼认为“今不及古”)。应该说，王灼对我国音乐文学三期的划分是比较合理的，符合我国歌词发展的基本实际。当然，王灼所说的三个时期只是大致的和主要的划分，在各个时期诗乐配合都有复杂的、多方面的情况。比如“感发为歌，声律从之”的方式不仅先秦有，历代也皆有，特别是历代各地的民歌往

① 唐圭璋编《词话丛编》，第 74 页，中华书局 1986 年版。
② 唐圭璋编《词话丛编》，第 80 页，标点符号略有改动。

往如此,而先诗后乐和先乐后诗两种词乐配合形式,作为我国词乐配合的两种基本方式,在不同时期也不是整齐划一而是交错复杂的,如汉魏六朝便有不少先乐后词的情况,唐宋时期也有很多先词后乐的情形。

作为音乐文学的诗、词、曲等文学体裁,它们最基本的特征是什么呢?应该是有“韵”。韵的基本含义是指和谐声音,它作为歌词的基本要素,就是要使声音前后呼应。韵,它在歌词音乐上的表现是乐句的尾音,在歌词文学上的表现就是上下两句最后一字或隔一句的末字韵腹和韵尾相同。我国先秦时期并无“韵”字,先秦“韵”的概念是由“调”与“和”二字来表示的。二字都是表示和谐音,不同的是“调”为人声的和谐,“和”(繁体作“龢”)指的是乐器声音的和谐。《说文》中“调”与“和”为互训之字,言部为调,龠部为“和”,而“龠”,《说文》:“乐之竹管。”后来的“韵”字,作为和谐音,既包含了乐器也包含了人声发出的声音。

作为有规律、有节奏的和谐音的“韵”,它的出现并不神秘。它首先是自然给人类的赋予。自然界中处处充满了和谐音,春风春雨、花开花落、百鸟争鸣,无不和谐,而就连人之自身,心律之节奏,呼吸之平衡,也无不和谐。人之有韵,可谓与生俱来。其次是古人在生活、劳动中自觉的探寻与总结,这当然无需多论。而我国的文字,在形、音、义结合的特点上,几千年来并没有根本的变化,它们至今还保留着我们的先民在创造文字时“天人合一”观念的很多特征。我国文学的“韵”,表现着我国音乐文学的独特魅力。

歌词讲韵,韵讲四声。四声的产生、运用以及发展变化,与我国语言本身的发展变化有密切关系。从四声运用的角度看,我国音乐文学的发展大体可以分为两期,即宋以前平上去入用韵的单押时期和元以后三声通协、入派三声的时期。前期为旧四声时期,后期为新四声时期。宋代(包括宋代)以前的韵文包括诗、词用韵基本是平、上、去、入单押的,特别是在诗歌里面,罕有三声混押的情形。所谓单押,即平声押平声,上去声押上去声,入声押入声。先秦时期歌词声韵情况稍复杂一些,汉魏六朝至唐宋时期则相当清晰。试以《古诗十九首》为例:“行行重行行”一首前八句用平声“支”韵,后八句用上声“缓”和去声“愿”韵,“青青河畔草”一首用上声“有”韵,“青青陵上柏”用入声“陌”韵,“今日良宴会”用平声“真”韵,“西北有高楼”用

平声“齐”韵,“涉江采芙蓉”用上去通押的“晧”韵,等等,十九首诗并无例外。唐宋时期新生的词体也主要使用这种用韵方式。元以后时期歌词押韵则比较宽泛。所谓三声通协,即平上去三声通押,且入派三声。这是元以后的音乐文学——主要为散曲、戏曲——的用韵方式。当然,在元代以后,传统诗词还是遵循严守四声的用韵方式,不过,元以后的诗词创作大都属于案头文学作品,已经算不得真正意义上的音乐文学。三声通协的用韵是我国歌唱文学用韵方式的重大改变,它最直接的结果是使用韵字数成倍增加,从而在篇幅、体制、内容、题材等方面对歌词创作产生重要影响。应该说,元曲特别是元代戏曲的空前繁荣与三声通协的用韵形式是密不可分的。直到今天,三声通协依然是音乐文学用韵的基本形态。

作为音乐文学,与音乐结合显示不同的声情是歌词作品情感表现的重要特点。音乐本可以使人产生丰富的联想,由听觉的体验转向非听觉的如视觉、感情体验等等,虽然每人听一首曲子引起的情感联想因个人生活经历会不尽相同,但大体会有共同的倾向,如对音乐感受的悲哀、欢快、热烈、宁静、壮大、威严、急切、和缓等等,这就是音乐的声情。我国历史上曾有人否定音乐的声情,如嵇康作《声无哀乐论》,便否认音乐本身有哀乐的情感,认为音乐哀乐的情感都是听音乐的人附加上去的。嵇康之论固然不无道理,然而嵇康的这篇文章是在反名教的大背景下创作的,并不仅仅是说声无哀乐的问题,实际上音乐如果离开了创作音乐和听音乐的主体——人——便没有意义了。我们知道嵇康善弹《广陵散》曲,而此曲是我国现存琴曲中唯一具有戈矛杀伐战斗气氛的乐曲,表达了被压迫者反抗暴君的斗争精神,有很高的思想性,在那个昏暗动乱的时代,嵇康对此曲精髓自当深有体会的。

从音乐的角度来看,一首曲调声情通常于调高、调式和旋律、节奏而定,唐宋词曲不同的宫调,即有不同的声情。周德清《中原音韵》言宫调声情云:

大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹伤悲,中吕宫高下闪赚,黄钟宫富贵缠绵,正宫惆怅雄壮,道宫飘逸清幽,大石风流蕴藉,小石旖旎妩媚,高平条物滉漾,般涉拾掇坑堑,歇指急并虚歇,商角

悲伤宛转,双调健捷激袅,商调凄怆怨慕,角调呜咽悠扬,宫调典雅沉重,越调陶写冷笑。①

所谓宫调,为我国古代调高、调式的专用术语。以宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七音乘以黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑冼、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟等十二律,其中,宫音乘十二律得十二宫,其他六音乘十二律得七十二调,合称八十四宫调。这是理论上的宫调,在实际运用中,往往没有这么多,宋元时期,俗乐歌曲实际经常运用的往往不足二十宫调。不同的调高、调式,声情是有差异的。

音乐的声情特征,与曲调所用乐器也有密切关系。乐器据发音原理、使用部位、制作材料、演奏形式等方面可有多种分类,其声响皆有不同特点。下面是南宋吴文英《还京乐》一词中描写的"筝、笙、琵琶、方响迭奏"的场面:

宴兰溆,促奏丝萦管裂飞繁响。似汉宫人去,夜深独语,胡沙凄哽。对雁斜玫柱,琼琼弄月临秋影。凤吹远,河汉去杳,天风飘冷。　泛清商竟。转铜壶敲漏,瑶床二八青娥,环佩再整。菱歌四碧无声,变须臾、翠翳红暝。叹梨园、今调绝音希,愁深未醒。桂楫轻如翼,归霞时点清镜。②

起韵是音响之总写,下面依次写琵琶、筝、笙和方响的音响特点,其中琵琶声之凄抑、筝声之爽朗、笙乐之飘远、方响之清脆等等特点就是词人对不同乐器声情的体察与感受。我国民族乐器很多,虽然同首乐曲通常可用不同乐器来伴奏,但它又常常适合某种特定乐器,或者本为某种特定乐器所创制。如唐宋词调音乐常用伴奏乐器有琵琶、筝、笙、笛、箫、琴、方响、觱篥等,声情多有差异,《六幺》、《薄媚》等琵琶曲,声情细碎、音节繁富、情调怨抑,《杨柳枝》、《水龙吟》、《兰陵王》、《梅花引》等笛曲,声情悠扬、清劲、激越,而如《越江吟》、《醉翁操》等琴曲,则声情或低缓、悲伤,或淡泊、明快,等等。

---

① 《中国古典戏曲论著集成》,第一册,第231页,中国戏剧出版社1959年版。

② 唐圭璋编《全宋词》,第2888页,中华书局1965年版。

作为文学作品的歌词之声情特征，一要注意用韵之使用，二需辨析句法之组合。关于韵之使用，明释真空《玉钥匙歌诀》云："平声平道莫低昂，上声高呼用力强；去声分明哀远道，入声短促急收藏。"大抵平声悠扬、明快，仄声矫健、顿挫，仄声中上去二声兼具婉转、妩媚之姿，入声则备急切、怨抑之态。对于四声用韵之声情，王易在《词曲史》云：

平韵和畅，上去韵缠绵，入韵迫切，此四声之别也。东董宽洪，江讲爽朗，支纸缜密，鱼语幽咽，佳蟹开展，真轸凝重，元阮清新，萧筱飘洒，歌个端庄，麻马放纵，庚梗振厉，尤有盘旋，侵寝沈静，覃感萧瑟，屋沃突兀，觉药活泼，质术急骤，勿月跳脱，合盍顿落，此韵部之别也。此虽未必切定，然韵近者情亦相近，其大较可审辨得之。又凡用平韵入韵者当阴阳相调，用上去韵者当上去相调，庶声情不至板滞。①

除了韵本身的声情外，用韵的疏密也会对声情产生影响。龙榆生先生曾说："韵位的疏密，与所表达的情感的起伏变化、轻重缓急，有着不可分割的关系，大抵隔句押韵，韵位安排得均匀的，它所表达的情感都比较舒缓。宜于雍容愉乐场面的描写；句句押韵或不断转韵的，它所表达的情感比较急促，宜于紧张迫切场面的描写。"②通常来说，句长则韵疏，词短则韵密。我们看下面这首词：

宝马晓鞴雕鞍。罗帏乍别情难。那堪春景媚。送君千万里。半妆珠翠落，露华寒。红蜡烛。青丝曲。偏能钩引泪阑干。 良夜促。香尘绿。魂欲迷。檀眉半敛愁低。未别心先咽。欲语情难说。出芳草，路东西。摇袖立。春风急。樱花杨柳雨凄凄。③

此调作者为五代前蜀词人薛昭蕴，曲名《离别难》，双片八十七字，上片四平韵、四仄

---

① 王易《词曲史》，第246页，东方出版社1996年版。
② 龙榆生《词曲概论》，第131页，上海古籍出版社1980年版。
③ 曾昭岷等编《全唐五代词》，第500页，中华书局1999年版。

韵，下片四平韵、六仄韵，用韵既多，变化亦繁，对表达急切怨抑之声情起了很好的作用。当然，这种用韵的使用与音乐本身的节奏、旋律是紧密呼应的。

歌词的句法通常体现着音乐的节奏与旋律，与声情也有密切的关系。一首歌词句法组合大体可以分为整齐型、交错回环型、错综型三种类型。以唐宋歌词为例，整齐型如七言《杨柳枝》、《浪淘沙》、《瑞鹧鸪》，六言之《回波乐》、《谪仙怨》，五言之《生查子》、《欸乃曲》，三言之《三字令》，整齐型句法的词调总体上会呈现轻快、流美的特征。交错回环型的，如《纪辽东》上下片均用七、五、七、五句式，《柘枝》用七、五、五七句式，《调笑》用二、二、六、六、六、二、二、六句式，等等。我们看《柘枝》和《调笑》词：

将军奉命即须行。塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。（唐无名氏）①

胡马。胡马。远放燕支山下。咆沙咆雪独嘶。东望西望路迷。迷路。迷路。边草无穷日暮。（韦应物）②

交错回环型句法的歌词声情往往表现出婉转、跌荡、顿挫之美。错综型的词调在唐宋词调中最多，中间有多种多样句式，即含整齐句法，也含交错回环句法，它在声情总体上表现出复杂多变、摇曳多姿的特点，错综型是唐宋大部分词调特别是慢词调句法的普遍特征。

从广义的角度看，除了歌词外，我国诗词中还有大量的与音乐相关的作品。在这些作品中，有咏叹乐器歌者的，有描写音乐效果的，其中描写音乐效果的作品往往文学艺术性较高。如唐诗中韩愈的《听颖师弹琴》、李贺的《李凭箜篌引》、白居易的《琵琶行》皆为描写音效的杰出篇章，被广为传诵。诗歌描写音乐效果，主要通过两个途径：一是用声音模拟声音，二是用联想写听音乐的感受。前者的长处在其生动形象性，令读者身临其境，后者的长处在其模糊朦胧性，令读者神驰八方。在一首优秀的描写音效的作品中，虽然二者多有兼备，但使用联想描写往往为精彩之

---

① 《乐府诗集·舞曲歌辞》（卷五十六）。

② 《全唐五代词》，第 22 页。

笔，也是音乐描写的点睛之笔。因为乐器的特长本在音效，语言的特长本在联想，诗歌不能夺乐器之长，发挥语言联想的优势才是描写音乐的重点。而不同的诗人描写音乐时，联想往往也有不同表现和特点，如唐代诗人顾况的音乐诗擅长与动植物联系，奇特怪异，李贺的音乐诗擅长和我国古代神话故事联系，沧桑厚重，而李益的音乐诗擅长与自然之月联系，凄美苍凉，等等。

二、作品解读

1. 琴歌

琴，又称瑶琴、玉琴，由于它产生的年代十分古老，今又俗称古琴。它是一种七弦拨弦乐器（古代亦有五弦、九弦琴），由琴头、琴尾、面板、底板、琴徽、琴弦等构成。关于琴的起源，有神农（或伏羲）"削桐为琴，绳丝为弦"的传说，从《尚书》、《乐记》等文献资料来看，琴至少已有三千多年的历史了。早期的琴弦较少，周代有五弦琴，后来有七弦、九弦琴。魏晋以后形制已和现在的大致相同。琴作为东方特殊文化，与我国政治、文化、文学有着十分密切的关系，列于古代文人必备"琴、棋、书、画"修养之首。《礼记》云："士无故不彻琴瑟。"琴歌，即抚琴而歌，是古琴艺术的重要表现形式之一，能够较好地表现古琴富于歌唱性的特点。从先秦至明清时期，历代都出现了大量的琴歌作品。现存我国先秦至唐的琴曲歌辞，以宋郭茂倩编《乐府诗集》所收《琴曲歌辞》四卷较为齐全，有四言、五言、六言、七言、杂言等多种形式，一些颇负盛名的古歌如荆轲《易水歌》、项羽《虞姬歌》、刘邦《大风歌》等皆属琴曲。古琴的音域较宽，音色变化比较丰富，在声情上既有细碎悲伤、亦具舒缓悠长之特点。

猗兰操

周・孔子

习习谷风，以阴以雨。之子于归，远送于野。

何彼苍天，不得其所。逍遥九州，无所定处。

时人暗蔽，不知贤者。年纪逝迈，一身将老。

孔子不仅是我国古代著名的思想家，也是春秋时期杰出的琴师。琴在后代广泛流行，与孔子的提倡实有重要的关系。在司马迁的《史记·孔子世家》中记载了孔子学琴的故事，大意说，孔子学琴不仅掌握琴曲的形式和技法，更追求琴曲的意境甚至琴曲原作者的胸怀，因此得到老师襄子的敬重。

《猗兰操》曲见郭茂倩《乐府诗集·琴曲歌辞》，又名《幽兰操》。郭氏解题所引材料交待了这首琴曲的写作背景，其引《古今乐录》曰："孔子自卫反鲁，见香兰而作此歌。"又引《琴操》云："《猗兰操》，孔子所作。孔子历聘诸侯，诸侯莫能任。自卫反鲁，隐谷之中，见香兰独茂，喟然叹曰：'兰当为王者香，今乃独茂，与众草为伍。'乃止车，援琴鼓之，自伤不逢时，托辞於香兰云。"

此曲为咏物体，借幽谷之兰抒发作者不为欣赏的孤独愁苦之情。兰花，号称国香。所谓"当为王者香"，意指兰花应该为有德行的人散出芬芳。幽谷中兰，孤芳自见，与众草相伴。睹物伤怀，孔子抚琴而悲歌，其情可怜。题目中，"猗"为感叹之词，"操"为琴曲之专称。

曲分三层。前四句一层，借《诗经》中《邶风·谷风》和《邶风·燕燕》诗句以起兴。《谷风》是一首弃妇诗，以女子的口吻抒发了被弃痛苦心境，其首四句云："习习谷风，以阴以雨。黾勉同心，不宜有怒。"《燕燕》则是一首送别诗，其首四句云："燕燕于飞，差池其羽。之子于归，远送于野。"孔子用二诗中语句非常巧妙自然地表达了人生失望和痛苦的情感。其中"习习谷风，以阴以雨"还点出了幽谷兰花生活的环境。孔子引《诗经》中这四句诗也不是偶然的。邶国所在地，在今河南省汤阴县东南，在孔子时代，已属卫国，《左传·襄公二十九年》记载吴公子季札听了鲁国的乐队歌唱"邶、鄘、卫"以后，评论时便将此三诗统称为"卫风"。孔子离开卫国而歌卫风，情属自然。孔子五十六岁至六十八岁周游列国，其间去过陈国、楚国等地，但主要在卫国。卫国卫灵公虽然很尊重孔子，但并不重用他。孔子六十八岁时在其弟子冉求的努力下，被迎回鲁国。

中间四句为第二层，表达天下之大而无处安身之苦。"苍天"、"九州"皆言其广

大,"何彼"、"逍遥",一用疑问,一用肯定,与"不得其所"、"无所定处"形成鲜明对比。悲苦之音,如泣如诉。

结尾四句为最后一层,一说时人暗蔽,不知贤者,"暗蔽"为愚昧昏聩之意,"贤者"指自己,亦暗合题目兰花之香;一说自身已老,将近"古稀":总之是没有多大希望,十分地无奈。

在孔子的思想中,既有从善如流、又有疾恶如仇的特点。他虽然强调"中庸"、强调"恕",但具体实行起来还是要看对象的。面对自己的理想抱负最终不能实现的命运,在这首曲子里,孔子是牢骚满腹,既怨天又尤人。这是真实的孔子,也是可爱可敬的孔子。孔子曾说:"道不行,乘桴浮于海"(《论语·公冶长》),实际上他始终没有那样做。一个将近七十岁的老人,依然不能乐天知命,随遇而安,依然执着于自己的理想,谁又能说不可敬呢!

此曲在后世产生了深远的影响,历代多有拟仿之作,如初唐陈子昂《感遇》诗中"兰若生春夏"一首,意境格调便颇与之相同。

宛转歌

晋·刘妙容

月既明,西轩琴复清。寸心斗酒争芳夜,千秋万岁同一情。歌宛转,宛转凄以哀。愿为星与汉,光影共徘徊。

悲且伤,参差泪成行。低红掩翠方无色,金徽玉轸为谁锵。歌宛转,宛转情复悲。愿为烟与雾,氛氲对容姿。

刘妙容,字雅华,晋苏州人,年少早逝,生平事迹不详。这是两首同调联章的爱情歌曲,中间当包含了凄婉动人的爱情故事。关于两首诗的本事,南朝吴均《续齐谐记》有较详记载:"晋有王敬伯者,会稽余姚人。少好学,善鼓琴。年十八,仕於东宫,为卫佐。休假还乡,过吴,维舟中渚。登亭望月,怅然有怀,乃倚琴歌《泫露》之诗。俄闻户外有嗟赏声,见一女子,雅有容色,谓敬伯曰:'女郎悦君之琴,原共抚之。'敬伯许焉。……乃命大婢酌酒,小婢弹箜篌,作《宛转歌》。女郎脱头上金钗,扣

琴弦而和之,意韵繁谐,歌凡八曲。敬伯唯忆二曲。将去,留锦卧具、绣香囊,并佩一双,以遗敬伯。敬伯报以牙火笼、玉琴轸。女郎怅然不忍别,且曰:'深闺独处,十有六年矣。邂逅旅馆,尽平生之志,盖冥契,非人事也。'言竟便去。敬伯船至虎牢戍,吴令刘惠明者,有爱女早逝,舟中亡卧具,於敬伯船获焉。敬伯具以告,果於帐中得火笼、琴轸。女郎名妙容,字雅华,大婢名春条,年二十许,小婢名桃枝,年十五,皆善弹箜篌及《宛转歌》,相继俱卒。"《续齐谐记》言人鬼相恋,诗为已逝女子刘妙容所作,显为附会之辞,但其中包含的故事对歌词的理解当有帮助。这两首歌词定为刘妙容生前所作,也当为可信。

两首《婉转歌》的内容,皆言思念之无穷,相伴之永远,乃为爱情誓词。前首云"愿为星与汉,光影共徘徊",后首云"愿为烟与雾,氛氲对容姿",皆以自然界永恒相伴事物,象征他们生死不渝的爱情。然而此爱情,从词作内容看,在现实人生中已是奢望,前首云:"歌婉转,婉转凄以哀",后首云"悲且伤,参差泪成行",又云:"低红掩翠方无色,金徽玉轸为谁锵。"金徽玉轸这里即指琴,轸,即琴轸,是调琴的小柱,"为谁锵"一句,表明对方已不在人世了。现实中的情谊是如此短暂,于是寄希望于未来之永恒。八首内容相似的《婉转歌》,应是刘妙容生前绝望的爱情怨词,也是她的绝笔词。

从用韵角度看,两首《婉转歌》皆四句一韵,以韵为单位各分两层,前层乃言现实人生之悲,后层托于未来之渺茫,悲伤为其基调。句法上采用三五、七七、三五、五五句式,回环婉转,与曲名声情颇相一致。

刘妙容《婉转歌》,原本八首,其换韵、长短句法也当完全相同。两首下片开头皆用"歌婉转"领起,另外六首也皆当如此。《婉转歌》显为依调填词之作,可视为后来称之为"唐宋词"之"词"的音乐文学作品。此曲后人尚有继作,《全唐诗》卷九十九收郎大家宋氏《婉转歌》(风已清)双片三十六字,即源自刘氏之曲:

风已清,月朗琴复鸣。掩抑非千态,殷勤是一声。歌婉转,婉转和且长。愿为双鸿鹄,比翼共翱翔。

与刘妙容词相比，此首上片三四句为两个五字句，其他字句完作相同，可视作刘妙容词的变体。《全明词》收林俊三首《婉转歌》，其中二首注"用唐人郎大家韵"，一首注"用晋刘妙容韵"，后者在字句韵及声情上与刘妙容词相同，词如下：

月出明。溪桥流始清。妾心妾面如此水，君心君面生别情。歌婉转，宛转伤且哀。水去无还日，对月空徘徊。

瑶池燕·闺怨

宋·苏轼

飞花成阵。春心困。寸寸。别肠多少愁闷。无人问。偷啼自揾。残妆粉。抱瑶琴，寻出新韵。玉纤趁。南风来解幽愠。低云鬟，眉峰敛晕。娇和恨。

琴曲《瑶池燕》，本名《越江吟》，此调乐曲，本为隋代乐工贺若弼制。释文莹《湘山野录》云："太宗酷爱宫词中十小调子，乃隋贺若弼撰其声……命近臣十人各探一调撰一词，苏翰林易简探得《越江吟》。"此说又见胡仔《渔隐丛话》前集卷十六所引《冷斋夜话》。苏轼《瑶池燕》词序云："琴曲有《瑶池宴》，其词不协而声亦哀怨，变其词作闺怨寄陈季常，此曲奇妙，勿妄与人云。"（汲古阁本《东坡词》）苏词即苏易简词体，苏易简词如下：

非云非烟瑶池宴。片片。碧桃零落黄金殿。虾须半卷。天香散。 春云和，孤竹清婉。入霄汉。红颜醉态烂漫。金舆转。霓旌影乱。箫声远。①

两相比较，苏易简上片在"虾须半卷"前当脱漏了三个字。不过，苏轼词和苏易简词声情明显有异，苏易简词较为明快和畅，苏轼词则较愁闷抑郁。苏轼序说"其词不协而声亦哀怨"之"词不协"或指苏易词简等人词情欢快而言。苏轼于词乐特别是

① 按此词《续湘山野录》和《渔隐丛话》引《冷斋夜话》不同，今用后者。

琴曲颇有研究，他在琴曲《醉翁操》序中曾详细说明自己填写《醉翁操》词的经过，颇为自负。

此曲歌词句法上显得比较细碎，对应的应是琴曲本身在节奏上的多处停顿。词情十分愁苦，代女子作闺音，为传统思妇伤别之题材，风格细腻柔婉。上片写女子在春花飞落时节，孤独自伤。前四韵用对比手法，“飞花”与“春心”相对，以春花之纷飞，对比“春心”之孤寂，“寸寸”与“多少”相对，以如此柔弱之“别肠”，却容纳了太多别离的愁苦。随后用白描手法写其孤独无助，先以“无人问”领写，再以“啼”直说，而加之“偷”字，有平时强颜欢笑无人理解之意，而伴着泪水，精心打扮的妆粉也不成样子，格外让人生怜。下片换头承上，写女子以弹琴排解苦闷，用乐音抒写相思。“寻出新韵”之“寻”字，见其愁苦之难以排解，“韵”字，乃指曲调，“新韵”，即为新曲。“南风来解幽愠”承上片“无人问”三字，新曲虽无人听，却尚有南风可伴，笔调闲雅而无奈，开解之处，亦即可伤之处。最后以“低云鬟，眉峰敛晕。娇和恨”作结，“娇”写其美，“恨”言其悲。全词写一女子相思的生活片断，多用白描手法，画面既有幽怨感伤也有清新雅丽的一面，显示出作者驾驭语言的高超能力。

需要说明的是，这首词的写作背景较有意思。据苏轼自序，他是寄给陈季常的。陈季常名陈慥，号方山子，又号龙丘子。其父官至太常少卿、工部侍郎。陈季常性豪侠，狂放傲世，隐居于黄州。元丰年间，苏轼谪贬黄州，和陈季常有诗酒唱酬，一起打发时光。陈季常好饮酒，常有酒宴欢歌之会，歌妓佐酒戏谑亦为常事。陈妻柳月娥，是个有名的“醋坛子”，苏轼曾作诗调侃：“龙丘居士也可怜，谈空说有夜不眠。忽闻河东狮子吼，柱杖落手心茫然。”河东是古郡名，柳姓为河东望族，“狮子吼”为佛教用语，指“如来正声”，在佛家比喻威严，因为陈季常也好谈佛道，苏轼故以此作喻。此后“河东狮吼”就比喻凶悍的妇人。《瑶池燕》曲亦如苏诗，实为平日“游戏”笔墨。诗词可以对比参看。不同的是，词中“少妇”柔弱娇美，与河东狮子的形象迥然不同。应该说，苏词中的闺怨少妇是封建时代贵族妇女的普遍形象写照，苏轼用琴曲的形式表现出来，别有一番情味。

实际上，宋代很多经典歌词是在十分轻松的娱乐环境中创造出来的。再如苏轼的《贺新凉》（乳燕飞华屋）词，亦为闺怨之词，格调十分高雅，其创作缘由亦十分

平常，胡仔《渔隐丛话后集》卷三十九引北宋杨湜《古今词话》云：

苏子瞻守钱塘，有官妓秀兰，天性黠慧，善于应对。湖中有宴会，群妓毕至，惟秀兰不来。遣人督之，须臾方至。子瞻问其故，具以"发结沐浴，不觉困睡。忽有人叩门声急，起而问之，乃乐营将催督之，非敢怠忽，谨以实告"，子瞻亦恕之。坐中倅车，属意于兰，见其晚来，恚恨未已。责之曰："必有他事，以此晚至。"秀兰力辨，不能止倅之怒。是时榴花盛开，秀兰以一枝藉手告倅，其怒愈甚。秀兰收泪无言。子瞻作《贺新凉》以解之，其怒始息。

对此，胡仔甚为不满，力辩杨湜之诬，云："野哉，杨湜之言，真可入笑林。东坡此词，冠绝古今，托意高远，宁为一娼而发邪。"并以苏轼词中之语一一批驳杨湜之"妄"。胡仔之论，从封建卫道士立场出发，实为过分。杨湜本为苏轼好友，其所言《贺新凉》的本事，我们原本不必怀疑。

于娱乐中见真性情，于游戏中出美丽华章，《贺新凉》如此，此曲《瑶池宴》亦如此。

古怨

宋·姜夔

日暮四山兮，烟雾暗前浦。将维舟兮无所，追我前兮不逮。怀后来兮何处。屡回顾。世事兮何据，手翻覆兮云雨。过金谷兮花谢，委尘土。悲佳人兮薄命，谁为主。岂不犹有春兮，妾自伤兮迟暮。发将素。欢有穷兮恨无数。弦欲绝兮声苦。满目江山兮泪沾屦。君不见年年汾水上兮，惟秋雁飞去。

姜夔(1155？～1209)是南宋著名文学家，他多才多艺，擅长书法，精通音律，其《白石道人歌曲》中有十七首词标注了俗字旁谱，是研究宋代词乐的珍贵文献。

《古怨》作为琴曲，也是我国现存最早的带有乐谱的声乐作品。它采用了传统琴曲常用的楚辞骚体形式，以哀婉深沉的韵律，迷离幽怨的情感，千百年来牵动了

无数骚人墨客的情怀。

全曲可分三部分。从开头至“屡回顾”为第一部分。作者为我们营造了一个进退失据、彷徨无依的场面。一位浪迹江湖的游子，在“日暮四山”、“烟雾暗南浦”的环境中竟然找不到停船的渡口，寻不到夜晚的憩息之地。他既望不到前行的船，也看不清后退的路，只有独自面对眼前绝望的处境，十分尴尬，无奈又无助！这几句不禁令人联想到陈子昂《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”陈氏面对的是天地之悠广，悠广的没有时空的边际，姜夔面对的却是天地的狭小，狭小的竟然不能给自己提供一处停泊休息之处。一句“屡回顾”，就声韵而言铿然而止，就情思而论跌荡徘徊，其间包孕了对过去的思恋，更有对未来前途的恐惧。姜夔早岁孤贫，依姊居于汉川，后过维扬，历湖湘，常年漂泊，历尽辛酸。在姜夔的词中，我们经常可以看到其漂泊无依的情景，如《杏花天影》云：“满汀芳草不成归，日暮。更移舟、向甚处。”《霓裳中序第一》云：“亭皋正望极。乱落江莲归未得。”《忆王孙》云：“冷红叶叶下塘秋，长与行云共一舟。零落江南不自由。”可以说，《古怨》开端游子泊舟的情景，正是作者漂泊江南无依无靠的生动写照。从音乐上看，这部分结尾后有一段“泛声”，即没有歌辞的“虚声”，其音迷离惝恍，低怨徘徊。

从“世事兮何据”至“发将素”为琴曲的第二部分，表达世事无常，青春易逝的感叹以及报国无门的感伤。“手翻覆兮云雨”句化用杜甫《贫交行》诗句：“翻手为云覆手雨，纷纷轻薄何须数。”老杜在诗中表达世态炎凉、人情反复之悲，寄寓“朝扣富儿门，暮随肥马尘”的辛酸与凄凉。作为一个贫贱的下层文人，姜夔不甘于贫贱，且有一腔爱国激情。他早年即到处奔波求取功名，虽说一生中曾受到萧德藻、杨万里、范成大等人赏识，然中间经历的世情冷暖，自不待言，而以姜夔卓越才华，一生竟不能得一官半职，以布衣终老，乃至死后下葬尚靠朋友集资，何等悲惨。“过金谷兮花谢，委尘土”二句感慨今昔变化。金谷园，为晋代石崇所有，故址在今洛阳老城东北七里处的金谷洞内。作为盛极一时的园林，最终也不免荒废。物尚如此，人又何堪。“悲佳人兮薄命，谁为主。”那曾经在园中美丽可爱的女子，也只能似花般地凋谢。此处“佳人”一方面暗用石崇之妾绿珠坠楼之典，一方面实又感叹自古佳人共同相似的不幸命运。而“佳人”，从全篇来看，又绝不单指女子，更包含古往今来不

幸士大夫的遭际。面对自然、人事之纷繁变化,作者发出了"谁为主"的感叹,对此,谁又能给出答案呢?"岂不犹有春兮,妾自伤兮迟暮。发将素。"此处的"妾",既照应前面之佳人,又有实指:它是用传统的以香草、美人而配君子的手法,以妾自称,感叹人生易老,报国无门,壮志难酬。

从"欢有穷兮恨无数"至结束为琴曲的高潮和尾声。"欢有穷兮恨无数",虽说这是古人经常发出的感叹,而对姜夔来说则是别有一番滋味在心头。如果说琴曲的前两部分主要是怨叹自身的不幸命运,这一部分在凄苦的琴声中,诗人将"恨"升华,提升为对国家、民族命运的悲伤。作者放眼广阔江山,禁不住潸潸落泪。公元前 116 年,在黄帝所建"扫地坛"遗址附近的汾水之滨,出土了一只"大鼎"。方士报汉武帝后,汉武帝以为吉祥之兆,下令改将此年改为元鼎元年,并派人在得鼎处修后土祠,祭祠圣母女娲。汉武帝于元鼎四年(公元前 113 年)又扩建汾阴后土祠,将此作为巡行之地。在汉武帝一生中,他多次祭祀后土,仪式隆重无比,在此也留下了脍炙人口的千古绝赋《秋风辞》。汾水之滨,可谓见证了一代王朝的兴盛。然而在姜夔心中的汾水,已是一片荒凉,唯有秋雁南飞,往日的兴盛烟消云散。姜夔用汉武帝之典,表达的正是对宋王朝国事的悲慨。姜夔生活的时代,国家孱弱,备受欺凌,汉武帝当年的汾水,更早已在金人的统治之下。这一部分作者化用了唐代李峤《汾阴行》诗句:"富贵荣华能几时,山川满目泪沾衣。不见至今汾水上,年年唯见秋雁飞。"两者不同的是,李峤作此诗,时逢初唐,国运正兴,姜夔的时代则是斜阳夕下,一日不如一日。

这首琴歌题为古怨,在歌曲中也多次化用古人诗句,借以抒发思古之幽情,然又处处暗合自身命运、时代遭际,以令古今一体,人我同悲。而在古今、人我同悲之中,诗人面对自然、人生、家国,"谁为主"的感伤乃为全篇之核心,命运无法掌控的悲凉贯穿始终。世事纷纭,沧海桑田。古来如此,今更不堪。自古琴曲多悲伤,此曲尤为凄怨低徊。

琴曲声情兼具细碎与悠长之特点,《古怨》中,作者多次用三字句如"屡回顾"、"委尘土"、"发将素"等,以声之短促细碎表达情思之顿挫、转折,颇寓戛然而止之妙,而六、七、八字长句的运用又令声情舒缓、绵远,亦增余音绕梁之感。在写作手

法上，此篇全用比兴，意象清空骚雅。而在语言运用上体现出的精练流美，也是姜夔诗词的普遍特点。

2. 笛曲

笛，又作篴，古称横吹，又叫笛子、横笛。关于笛之起源，东汉应劭《风俗通义》云："笛，汉武帝时工人丘仲所作。"（《太平御览》卷五百八十引），此说显误，先秦宋玉即有《笛赋》，《史记》云："黄帝使伶伦伐竹于昆䜌，斩而作笛，吹作凤鸣"（《太平御览》卷五百八十引）①。1987年在河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址出土的贾湖骨笛可以认定是现在可见最早的笛乐器，它们大都为七孔，七声完备，已属完全意义的乐器形态。笛的种类很多，从材质上看，有竹笛、玉笛、铁笛。其中竹笛、玉笛较为常见。至于铁笛，据文献记载，铁笛在唐代就已经出现，裴说《游洞庭湖》云："沙头龙叟夜叹忧，铁笛未响春风羞。"宋人苏轼在其《水龙吟》中谈铁笛有"穿云裂石"之声。元代诗人杨维桢，善吹铁笛，号"铁笛道人"。笛依大小来分有短笛、长笛和中管，依用途来分有曲笛、梆笛、定调笛，等等。关于笛子的声情，因材质、长短会有一定的差异，但总的来说，笛曲通常有清越、激扬的旋律。《风俗通义》云："笛，涤也，所以涤邪秽纳之于雅正也。"在意象运用方面，笛曲歌辞多与柳枝、梅花、明月、白雪等相关，有清新、明净、俊丽的特点。六朝乐府中，《杨柳枝》、《关山月》、《梅花落》等都是笛曲，唐宋词中笛曲更多，如《兰陵王》、《水龙吟》、《瑞龙吟》、《霜天晓角》、《笛家》等皆是。

折杨柳

北朝·无名氏

上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹长笛，愁杀行客儿。

门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱。

敕敕和力力，女子临窗织。不闻机杼声，惟闻女叹息。

① 此条为《史记》佚文，今本《史记》无。

问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。

《折杨柳》曲产生于汉代，属军中之乐。现存歌辞最早者即“上马不捉鞭”曲，见《乐府诗集·梁鼓角横吹曲》，虽然名为梁曲，实出北朝。《唐书·乐志》载：“梁乐府有鼓吹歌云：‘上马不提鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿’。此歌辞源出北国，即鼓角横吹《折杨柳枝》是也”。《宋书·五行志》载：“晋太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”

对于这首《折杨柳》，《乐府诗集》视之为四曲，如果四曲是四首曲之意的话，显然是不妥的。我们认为，全首曲四句一小段，共四段，四段只有组合在一起才是一首完整的《折杨柳》曲。全词虽然内容上有一定地跳跃，但脉络还是比较清晰的。全曲四段又可分两层，前两段八句写男方，后两段八句写女方，表达军旅题材中“前方”和“后方”的男女相思之情。

第一层八句从游子写起。前四句先写游子的行为活动，“上马”、“下马”，说明身为骑兵，但曲中并没有展示他精湛的骑术和武艺，而是通过“反拗杨柳枝”和“吹长笛”表现他对远方恋人思念的愁苦心理。“折扬柳”暗用折杨柳送别的本意，但折柳之人既为主人公自己，相爱之人也并不在身边，他只是看到柳枝想起了过去的一幕幕往事，特别是当初恋人送别时的一片深情，于是他吹起幽幽长笛，诉说无限相思。后四句主要写游子的心理活动，写他的怨叹之情。一二句借物起兴，以门前枣树不知岁月流逝，暗写青年男女青春年华的消逝。此“门前”当即女子所居之门前，全为游子之设想。“枣”与“早”同音，有早生贵子之意，其中有过去之希望，更有今日之怨叹。三四句说阿婆当时没有答应嫁女，今天自然没有孙儿抱了。“阿婆”指女方的母亲。后两句怨恨中依然表达的是浓烈的相思之情。阿婆为什么当初没有答应嫁女，具体原因不可而知，是否因为游子从军了呢？杜甫诗云：“嫁女与征夫，不如弃路傍。”(《新婚别》)从“阿婆”为女儿未来着想的角度看，阿婆不嫁女也是有道理的。

第二层八句从女方角度写起。前四句中“敕敕”、“力力”有人认为都是女子叹息的声音，这是没有必要的，因为后句明确说“女子临窗织”，“敕敕”、“力力”只能是

织布发出的声音,叹息声也不是"敕敕""力力"的样子。至于下文说"不闻机杼声",也是因为女子织布停了下来,有所思念而在那里叹息。前四句用白描手法写女子因有所思念而不禁停织的情景。后四句首先故意用问话的方式来强调女子对所思和所忆的重视,"所思"、"所忆"指女子所思念的远方情人。随后用幽怨的笔调点出远方游子没有消息的现实,这也正是女子叹息的原因。前文男方明确提到了"阿婆不嫁女",此处女方提到"阿婆许嫁女",但是时间和空间都已经变了。阿婆为什么最终答应女儿出嫁,或许仅仅为了宽慰她吧。一句"今年无消息",透出的是莫名的伤感。我们由曲中"今年",可以联想到"去年"、"前年"的情况,那远方的游子,本来年年都传递平安的音信,而今年还没有一点消息。"阿婆许嫁女"了,本是很高兴的事,但远方的恋人没有了消息,生死不知,又是特别让人牵挂伤悲!

全曲十六句,为我们叙述了一个婉转动人的两地相思故事。北朝民歌中有一首脍炙人口的《木兰诗》,开头八句云:"唧唧复唧唧,木兰当户织。不闻机杼声,惟闻女叹息。问女何所思,问女何所忆。"这和《折杨柳》第三段、第四段内容十分接近,多处用语几乎完全相同。显然,《木兰诗》借用了《折杨柳》语,这也说明《折杨柳》曲在当时广为传播的情景。

北朝民歌往往语言质朴无华,表达情感爽直坦率,风格豪放刚健,此曲虽具以上特点,但于表情亦有一唱三叹、顿挫回环之妙。

关山月

南朝·徐陵

关山三五月,客子忆秦川。思妇高楼上,当窗应未眠。

星旗映疏勒,云阵上祁连。战气今如此,从军复几年。

此曲见《乐府诗集·横吹曲辞》,《乐府诗集》引《乐府解题》云:"《关山月》,伤离别也。"此曲为军乐曲,为军旅战陈之际感伤之曲。《乐府诗集》存 24 首《关山月》,题材、声情基本相同。

徐陵(507～583)字孝穆,东海郯(今山东郯城)人,徐摛之子,南朝梁陈间著名诗

人。徐陵的乐府诗和宫体诗都很有影响,乐府诗与当时庾信齐名,并称"乐府双璧。"这首《关山月》写游子思乡和对战事怨叹之情,境界较为阔大。

全诗大致可分两层。前四句写"客子"思乡痴情,以三五月圆衬托离别之苦。起两句实写"客子",后两句虚写"思妇",以"客子"之角度表达两地相思之情。此种虚实相映手法在后来诗词表现离别相思题材中常见。如王昌龄《出塞》云:"更吹羌笛关山月,无奈金闺万里愁。"柳永《八声甘州》云:"想佳人,妆楼颙望,误几回、天际识归舟。争知我,倚阑干处,正恁凝愁。""客子忆秦川"之"秦川",主要在今陕西、甘肃一带,作泛指、实指讲皆通。"秦兵"自古就以枭勇善战闻名,然善战者多离乡背井甚至客死他乡。唐诗中也多有写到秦兵悲惨命运的,如许浑《塞下》:"夜战桑乾北,秦兵半不归。"杜甫《兵车行》:"况复秦兵耐苦战,被驱不异犬与鸡。"等等。

后四句写战争规模巨大,还乡无期。"疏勒",即疏勒古国,相当于今新疆喀什噶尔地区,"祁连",即祁连山脉,在河西走廊南侧,多海拔四千米以上雪峰。"星旗",指军旗,"云阵",即行军队伍,"星旗"、"云陈"都借指战争。这四句与前四句形成一个鲜明对比,一说思念之切,一说团聚无望,其间婉转地批判了统治者穷兵黩武的政策给普通百姓带来的苦难。

此曲五言八句,用平韵,声情怨叹感伤。《关山月》在唐代,创作者很多,如李端、卢照邻、李白、戴叔伦等人创作,在形式上大都为五言八句体,题材和声情上与乐府古题颇为相近,但也有不写边关题材的变调之作。至于宋代陆游用《关山月》写出"笛里谁知壮士心,沙头空照征人骨","中原干戈古亦闻,岂有逆胡传子孙",批判统治者妥协投降,表达人民收复故土心愿,与《关山月》的传统题材声情变化较大,乃为时代之新声。

瑞龙吟·德清清明竞渡

宋·吴文英

大溪面。遥望绣羽冲烟,锦梭飞练。桃花三十六陂,鲛宫睡起,娇雷乍转。去如箭。催趁戏旗游鼓,素澜雪溅。东风冷湿蛟腥,淡阴送昼,轻霏弄晚。　洲上青蘋生处,斗春不管,怀沙人远。残日半开一川,花影零乱。山屏醉缬,连棹东

西岸。栏干倒、千红妆靥，铅香不断。傍暝疏帘卷。翠涟皱净，笙歌未散。簪柳门归懒。犹自有、玉龙黄昏吹怨。重云暗阁，春霖一片。

东汉马融《长笛赋》中谈到双笛之起源曾说："近代双笛从羌起。羌人伐竹未已，龙鸣水中不见已，截竹吹之，声相似。"后世便常将笛声喻为"龙吟"。何谓"龙吟"，世人恐怕罕有听到过，不过"龙吟"常与"虎啸"连在一起，用来形容声音的震撼力和穿透力。《瑞龙吟》曲最早见北宋周邦彦词，吴文英注大石调、犯正平调，说明此曲亦为犯调之曲。关于《瑞龙吟》命名之由，景宋本《详注周美成片玉集》："挥犀云：'卢藏用夜闻龙吟，听其声清越，乃真瑞龙吟也。'"

吴文英(1205? ～1268?)，号梦窗、觉翁，为南宋著名典雅派词人，与辛弃疾、姜夔并称南宋三大家，其词之突出特点为"沉厚密丽"，"沉厚"乃指其词之思想情感之深厚博大，"密丽"则指其艺术表现方式之奇丽多姿，二者在其词中达到较为完美结合，对当时及后世产生了十分重要地影响。

全曲描写清明时节德清竞渡情景以及作者的感受。德清，在杭州北，今属浙江湖州市。吴文英一生中曾多次赴德清，在那里留下了很多词作。关于竞渡习俗，江南清明、端午二节皆有，但用途有所不同。朱祖谋《梦窗词集小笺》云："按《岁时广记》引《越地传》云：竞渡起于越王勾践，殆习之以为水战者。《荆楚岁时记》亦云：南方竞渡者治其舟使轻利，谓之飞凫。盖竞渡之俗，在荆楚以五月五日为吊屈原，在越俗则以春水方生，便于水事，流传为清明嬉水故事。《吴郡志》竞渡亦用清明、寒食，是其证也。"张先词《木兰花》(龙头舴艋吴儿竞)，就是写吴地清明竞渡的。不过，吴文英此词，虽写清明竞渡，亦与怀念屈原的情感结合起来，包含特定时代背景下作者的感慨。

全曲共分三片。前两片字句相同，属词调双拽头形式，描写了清明竞渡时宏大壮阔的热闹场面。作者按时间顺序展开，首片前三句为远望所见，写竞渡前湖面之平静：湖面上远看鸟儿自由飞翔，掠过层层波浪，鱼儿上下腾跃，激起朵朵浪花。"绣羽"指鸟，杜甫《清明》诗："绣羽衔花他自得，红颜骑行我无缘。""锦梭"喻浪花。随后三句主要从视听结合落笔，描写竞渡开始时热闹情景。"桃花三十六陂"照应

上文“大溪面”三字,“陂”指池塘,“三十六陂”,地名,在今江苏南京,诗文中常用以泛指湖水之多之广,而以“桃花”修饰,亦泛言其美。“鲛宫睡起”、“娇雷乍转”二句,用笔奇异,写锣鼓喧天、人声鼎沸,好像水宫中的蛟龙醒来,它们在水面上咆哮不停,声声震耳。梦窗善于炼字,以“娇”饰“雷”十分奇特,“娇”有柔美可爱意,它给“鲛宫”之龙带上了活泼的个性,也让震人的锣鼓显得可爱可喜。第二片前三句承上文写千舟竞发场面:只见湖面上彩旗飞舞、雪浪纷飞。这与上片开头三句照应,不同的是一为平静,一为热烈。后三句“东风冷湿蛟腥,淡阴送昼,轻霏弄晚”,笔锋一转,写天阴欲雨,与前三句的喧闹场面形成对比,侧重写竞渡时间之长,从白日到小雨轻洒的傍晚。前两片在写景上远近结合、视听结合、动静结合,颇富变化,为我们多角度展示了竞渡的立体场面。

第三片描写竞渡的环境氛围,蕴含着作者特别的时代感受。主要有两条线索,一为欢乐景象的描写,一为时代感慨的抒发。“洲上青蘋生处,斗春不管,怀沙人远”三句,作者将笔锋轻轻转到一千多年前创作《怀沙》的屈原。清明竞渡,本与屈原无关,“斗春”的人们“不管怀沙人远”,只顾眼前欢乐,也自合情理,然作者此三句虽似信笔拈出,实有深义:它既表现了作者对屈原的悼念之情,也委婉表达了对南宋朝廷偏安江南的批判。梦窗词中,多有关注现实、表现爱国情怀的作品。其爱国情怀不仅表现在咏史、怀古、交游等词作中,亦在节令、怀人词中有所表现,这首词便是一例。“残日半开一川,花影零乱”这两句即是实写,亦可视为虚笔。从实写的角度看,“残日”与上文“轻霏弄晚”照应,正是“西边日出东边雨”的天气;从虚写的角度看,所写景象正为南宋国运之写照。下文既极力描写欢乐,又时写悲凉之哀怨。“山屏醉缬,连棹东西岸”言两岸青山如锦,如棹相连。“栏干倒、千红妆靥,铅香不断”言楼上观竞渡的娇艳游女,让空气中都散出缕缕粉香。“傍暝疏帘卷”写时间之推移。“翠涟皱净,笙歌未散。簪柳门归懒。”此数句写竞渡结束之后,岸边依旧欢闹不停,游人迟迟不肯离开。“簪柳”为寒食旧俗,《荆楚岁时记》云:“江淮间,寒食日家家折柳插门。”“犹自有、玉龙黄昏吹怨。”此句笔锋一转,写笛曲之悲,与前后热闹欢乐形成鲜明对比,照应上文“怀沙人远”、“斜阳”“零乱”等语,亦照应词调笛曲之名。“重云暗阁,春霖一

片”言夜晚时节，春雨茫茫，一切归于沉静。

作为笛曲，全曲的格调总体上显得颇为激昂、欢快，特别是前两片，竞渡波澜壮阔的描写有着极强的感染力。但全曲亦时有无奈的悲怨之音，与整体热烈、欢乐的情调相杂糅，这与音乐本身的犯调有关，也与作者时代的敏感有关，也体现出词人卓越的文字驾驭能力。

梦窗词善于炼字，戈载《宋七家词选》言其“炼字炼句，迥不尤人”，此词中“娇雷”、“蛟腥”、“山屏醉缬”等语皆为梦窗词法，这些词语具有多感性、善比喻、长于联想的特点。如“山屏醉缬”句写青山锦绣，用笔十分之美，“缬”为有花纹的丝织品，以“山”为“屏”、以“屏”为“缬”，此乃比中有比，而以“醉”饰“缬”、饰“山”既为比拟，更为感性、联想之词。

（刘崇德　田玉琪）

诗与棋

一、概论

琴棋书画之一的围棋是东方高雅文化的代表,不过关于围棋最早的起源,文献记载中的说法不一。据战国史官撰写的《世本·作篇》记载:“尧造围棋,丹朱善之”。晋张华在《博物志》中云:“尧造围棋以教子丹朱,或云舜以子商均愚,故作围棋以教之。”因此尧舜造围棋的说法,一般为后人所接受,这也说明我国围棋文化的源远流长。随着围棋活动的逐渐普及,历代的文人骚客对围棋的吟咏也越来越多,这些诗词文赋是我们了解围棋发展史的一面窗口,更是我国古典诗坛中独具异彩的一株奇葩,具有经久不衰的艺术魅力。

我国早在春秋时期,围棋活动就已经很兴盛了。《左传·襄公二十五年》记载:“卫献公自夷仪使与宁喜言,宁喜许之。大叔文子闻之,曰:‘今宁子视君不如弈棋,其何以免乎?弈者举棋不定,不胜其耦,而况置君而弗定乎?必不免矣。’”鲁襄公二十五年,即公元前548年,卫国的上卿孙林父和亚卿宁殖驱逐了国君卫献公,另立卫殇公为君。临终前又嘱咐儿子宁喜去齐国接回卫献公,宁喜犹豫再三后决定废黜卫殇公而重新拥戴卫献公。大夫大叔文子警告说:“像宁喜这样举棋不定,一定会招致大祸的。”“耦”字的本意是两人一起耕种,后来引申为影响、麻烦。卫献公回国后果真就杀了宁喜,“举棋不定”这个成语就来源于此。大叔文子以下围棋来比

拟政治上的优柔寡断,从侧面说明了当时围棋活动的普遍。

孔子在《论语·阳货》中也提到过围棋,他说:"饱食终日,无所用心,难矣哉。不有博弈者乎!为之,犹贤乎已。"孔子认为一个人如果饱食终日,无所事事,一点也不肯动脑筋,那要希望这种人有好的品德可就难了。虽然那些博弈之人不务正业,玩物丧志,但也都要用心专注于一事,这总比无所用心之徒好很多,颇有两害相权取其轻的意味。因此,儒家是反对下围棋的。这也成为制约后世围棋发展的一种很大思想阻碍。到了战国中期,还出现了围棋国手奕秋。《孟子·告子上》云:"弈秋,通国之善弈者也。使弈秋诲二人弈,其一人专心致志,惟弈秋之为听;一人虽听之,一心以为有鸿鹄将至,思援弓缴而射之。虽与之俱学,弗若之矣。为是其智弗若与?曰:非然也。"又一个和围棋有关的成语"专心致志"即来源于此。

葛洪《西京杂记》曾有西汉初年"杜陵杜夫子善弈棋,为天下第一人"的记述,杜夫子是当时名震天下的国手。《西京杂记》云:戚夫人侍高帝,"于八月四日出雕房北户竹下围棋。"这些记载都是当时围棋活动兴盛的写照。东汉著名史学家班固的《弈旨》是现存最早的关于围棋理论的专著之一,文中称围棋"上有天地之象,次有帝王之治,中有五霸之权,下有战国之事,览其得失,古今略备。及其晏也,至于发愤忘食、乐以忘忧,推而高之,仲尼概也。乐而不淫、哀而不伤,质之诗书,《关雎》类也。"[①]《弈旨》阐释了围棋内涵的丰富性,他认为围棋之中包含了天理命数的轮回、帝王安邦治国之大计、国家间的军事谋略,将围棋与治国打仗相提并论,突破了先秦以来将博弈看做游戏的观念,将围棋中蕴含的内容上升到"道"的高度,对之推崇倍至。东汉著名经学家、文学家马融还曾写过《围棋赋》:"略观围棋兮法于用兵,三尺之局兮为战斗场。陈聚士卒兮两敌相当,拙者无功兮弱者先亡。自有中和兮请说其方,先据四道兮保角依旁。缘边遮列兮往往相望,离离马首兮连连雁行。踔度闲置兮徘徊中央,违阁奋翼兮左右翱翔……"[②]赋中把棋盘比做两军对垒的战场,把对弈的招法,比做运筹帷幄的计谋,非常形象生动。

三国时期,吴国的弈风最盛,严子卿、马绥明等棋手被推尊为"棋圣"。据传孙

① [明]张溥《汉魏六朝百三家集》卷十一,上海扫叶山房1917年版。
② [明]张溥《汉魏六朝百三家集》卷一百零三,上海扫叶山房1917年版。

策跟吕范对弈谱为现存最早的围棋棋谱,《忘忧清乐集》的开篇便是《孙策诏吕范弈棋图》,仅四十三手。孙策(175～200),字伯符,是东吴政权的奠基者,后传位于其弟孙权。吕范,字子衡,汝南人,是孙策的手下大将。《三国志》中确有"策从容独与范棋"的记载,吕范在对弈中自荐整顿纪纲,待孙策同意后,不待棋局终了即行辞别,所以这局棋只下了四十三手。对这局棋谱的真伪仍有争议,我们暂且不管,吴国奕风之盛,从中可见一斑。北周写本敦煌《棋经》两次提到"吴图二十四盘",就是吴国流传下来的棋谱,虽然已佚,但后人往往习惯称棋谱为"吴图"。由于吴国从上到下都弥漫着一股浓郁的弈棋之风,沉溺于"木野狐"之魅的君臣常因围棋妨碍政事,其弊甚大,太子孙和乃命中庶子韦曜作《博弈论》。韦曜的《博弈论》站在儒家的立场上否定围棋,认为围棋有违孔孟之道。诸如棋盘上的争胜作伪,违背忠信的原则;围棋以"劫杀"为名,不符合"仁"的精神;以财物作赌注,使人丧尽廉耻,因此下围棋是毫无益处的。不过"青山遮不住,毕竟东流去",三国时期围棋的蓬勃发展并未因此受到阻碍。

曹彰是曹操与卞氏所生次子,为人骁勇善战,曾北征乌丸,南拒刘备,在南征北战中屡立战功,深为曹操器重,有过"黄须儿竟大奇"的评价。黄初四年,曹彰入京都朝觐,却忽然暴毙于府邸中,谥曰威王。对于曹彰的死因,南朝宋刘义庆《世说新语·尤悔篇》云:

魏文帝忌任城王骁壮,因在卞太后阁共围棋,并啖枣。文帝以毒置诸枣蒂中,自选可食者而进,王弗悟,遂杂进之。既中毒,太后索水救之,帝预敕左右毁瓶罐,太后徒跣趋井,无以汲,须臾,遂卒。①

这是历史上最早的一桩纹枰喋血案,曹植在《赠白马王彪》中对曹丕加害曹彰、骨肉相残的史实进行了揭露,诗云:"太息将何为?天命与我违。奈何念同生,一往形不归。孤魂翔故域,灵柩寄京师。"

---

① 刘义庆《世说新语》,第745页,上海古籍出版社2002年版。

南北朝时期是我国围棋发展的黄金时期，宋齐梁陈四代皇帝大都嗜好围棋，其中宋文帝刘义隆算得上是个代表。史籍上记载宋文帝喜好弈棋，曾与其大臣羊玄保有过一次“赌郡戏”。羊玄保(371～464)先后担任过宋代的尚书右丞、尚书左丞、司徒右长史、黄门侍郎等职，善弈棋，棋品列为第三品。宋文帝常诏其入宫对弈，有一次君臣竟以宣城太守一职做赌注，结果羊玄保取得胜利，宋文帝亦不食言，这就是历史上著名的“赌郡戏”。后来唐代诗人陆龟蒙《送棋客》诗乃就此事生发感慨云：

满目山川似势棋，况当秋雁正南飞。
金门若诏羊玄保，赌取江东太守归。

此诗前二句是化用初唐文章四友之一李峤《汾阴行》的诗句，晚唐郑处诲《明皇杂录》云：

禄山犯顺，乘遽以闻，议欲迁幸，置酒楼上，命作乐，有进《水调歌》者，曰：“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时！不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞。”上问：“谁为此词？”曰：“李峤。”上曰：“真才子也。”遂不终而去。①

陆龟蒙诗的前两句“满目山川似势棋，况当秋雁正南飞”便是接续这个“山川如旧，富贵难恃”的深沉主题进一步加以生发：又当一年秋雁南飞之时，只感觉满目山川亦不能久恃，便如须臾更改翻覆的棋势一样，你没见当年宋文帝诏羊玄保对弈金门吗？一会儿功夫羊玄保就赌赢了宣城太守一职凯旋而归了。一切就如儿戏一样，变换的这么迅捷，而世事不也正是如此吗？

唐代是中国古典诗歌发展的黄金时代，由于国力强大，文化政策宽松，再加上许多帝王的喜好和提倡，所以围棋的发展也取得了前所未有的成就，唐代诗人吟咏围棋的名篇佳作屡见不鲜。唐玄宗很喜欢下围棋，但是棋艺不高。据五代王仁裕

---

① 郑处诲《明皇杂录》，第56页，中华书局1994年版。

《开元天宝遗事》记载，有一次玄宗与亲王对弈，令琴师贺怀智独奏琵琶，妃子也在一旁观战。很快玄宗的局势非常不利，眼看就要输棋了，妃子于是就把宠物狗"康国猧子"从怀中放出，跳到棋枰上扰乱了棋局，算是替皇帝解了围，玄宗大悦。[①] 还有一次，唐玄宗和宰相张说下围棋，适逢七岁的神童李泌被召入宫中，唐玄宗命张说试一试李泌的才学。张说是当时文坛名宿，著名的"燕许大手笔"之一，接到玄宗的授命之后，他就借"下棋"一事出题，要李泌作一首《咏方圆动静》，并且自己先示范作了一首《咏方圆动静示李泌》："方如棋局，圆如棋子。动如棋生，静如棋死。"张说此诗以围棋作比喻，概括了围棋的形式和内容特点，既逼真又传神。李泌略加思索，随即也作一首："方如行义，圆如用智。动如呈才，静如遂意。"李泌的诗从下棋扩展开去，以行义、用智、呈才、遂意四方面形容围棋的丰富和深邃内涵，富含哲理，让人钦佩其敏捷的才思。李泌后来成为唐代一位杰出的政治家，历仕玄宗、肃宗、代宗、德宗四朝，德宗时官至宰相，封邺县侯，世人因称李邺侯。

围棋在宋代已经达到很高的水平，并在文人墨客中广为流传，著名的文人欧阳修、范仲淹、王安石、苏轼、黄庭坚、陆游、辛弃疾、文天祥等不仅会下围棋，而且多是好手，留下了许多关于围棋的诗文词赋。明代，明太祖朱元璋和明成祖朱棣都是围棋迷，并且为后人留下了不少关于围棋的传说。据传明朝大将徐达曾与明太祖朱元璋同游南京城外的莫愁湖，朱元璋棋瘾上来了，要与徐达对弈，并对他说："如果你胜了，朕就把莫愁湖赐你。"一局终了，徐达大获全胜，朱元璋面露愠色，正要发作，徐达赶紧跪下说："微臣罪该万死，请陛下细观棋局。"朱元璋仔细一看，原来棋盘上的棋子呈现出"万岁"二字。朱元璋立刻转怒为喜，龙颜大悦，于是下令把莫愁湖赐给了徐达，并传旨在湖畔修筑了一座楼，取名"胜棋楼"。徐达的棋艺难称名手，但是其溜须拍马功夫可谓登峰造极！当然仔细品位的话我们就会马上断定这个传说必定是好事者杜撰的，且杜撰者一定不懂围棋。因为除非朱元璋对围棋一窍不通，才能够懵懂地跟在对手后面亦步亦趋。他在棋盘上被徐达耍戏如小儿，玩弄于股掌之上，若不被点破，直至终局仍不明就里，可见明太祖的围棋水平已经不

---

① 王仁裕《开元天宝遗事》卷下"猧子乱局"条，中华书局《唐宋史料笔记丛刊》本，第 53 页，2006 年版。

是一般的差劲了。他被臣子灰头土脸地如此捉弄一番之后,却仍欣然自得地享受对手“万岁”的奉承,真是一种莫大的讽刺。另外朱元璋还得在激烈的实战中天衣无缝地配合徐达完成一幅“书法”杰作,若非绝顶高手和有意为之,谁能保证“万岁”两个字不被写走了样呢?这种种矛盾和破绽实在让人感到匪夷所思。也许追究这局棋的真假是煞风景的,不管怎样,这个亦真亦幻的传说还是留给后世文人极大的想象空间,让他们凭吊莫愁湖时往往都借以抒发历史兴亡的深沉慨叹。如今胜棋楼上仍留有众多诗词楹联,其中几则楹联较有意味:

世事如棋,一局争来千秋业。
柔情似水,几时流尽六朝春。(麓山樵客)

粉黛江山留得半湖烟雨,
王侯事业都如一枰棋局。(郑板桥)

烟雨湖山六朝梦,
英雄儿女一枰棋。(范仕义)

明月几时有,更上层楼,听棋子声中,谁操胜算?
美人犹未来,且摇小艇,向藕花香里,自遣闲情。(刘焞)

湖属卢家,唯江头明月,曾领略画艇风光,韵事相传,付与骚人作诗料。
地归徐氏,以国手胜棋,博优游名园汤沐,英雄安在,遥闻商女唱歌声。(唐理淮)

明末清初是棋坛上名家辈出的时期,涌现出过百龄、周懒予、黄龙士、徐星友、汪汉年、周东侯等众多国手。过百龄于明末清初执棋坛牛耳数十年,钱谦益《京日观棋六绝》,其中一首特注明“为梁溪弈师过百龄而作”。钱谦益在诗中以“八岁童

牙上弈坛，白头旗纛许谁干”概括了过百龄的传奇一生。黄龙士是清初享有盛誉的棋手，名虬，又名霞，字月天，江苏泰州姜堰镇人。人们将他尊为棋圣，并将其与思想家黄宗羲、顾炎武等人并称为“十四圣人”。黄龙士晚年与后辈棋手徐星友让三子下了十局，异常激烈，当时被人们称为“血泪篇”。经过前辈国手的磨砺，徐星友棋力大进，此后又在京城击败了老棋手周东侯，开始称霸棋坛。孔尚任观徐、周二人对局后赋诗云：“疏帘清簟坐移时，局罢真教变白髭。老手周郎输二子，长安别是一家棋。”清代中叶，范西屏和施襄夏是棋坛崛起的并峙双峰，被誉为“棋中李杜”。乾隆四年，范、施二人受当湖张永年的邀请，前往授弈。张永年请二位名手对局以为示范，范、施二人就此下了著名的“当湖十局”。“当湖十局”下得惊心动魄，是范西屏、施襄夏一生中最精妙的杰作，也是我国古谱中登峰造极的经典对局。时人邓元穗评点曰：“西屏奇妙高远，如神龙变化，莫测首尾。定庵邃密精严，如老骥驰骋，不失步骤。论者方之诗中李杜，洵为至当。”施襄夏在《自题诗》中写道：“弗思而应诚多败，信手频挥更鲜谋。不向静中参妙理，纵然颖悟也虚浮。”其棋风讲究在充分计算的基础上，遵循棋理，以静制动，以柔克刚。后来范西屏的弟子毕沅在《秋堂对弈歌》中这样描述了范西屏的棋风：“淮阴将兵信指挥，巨鹿破楚操神机。鏖战昆阳雷雨击，虎豹股栗屋瓦飞。鸟道偏师方折挫，余子纷纷尽袒左。忽讶奇兵天上来，当食不食全局破。”对范西屏的高超技艺给予了生动诠释。

总之，围棋在其发展过程中与诗歌结下了不解之缘。围棋蕴含着深厚的文化内涵，每位棋手都散发着生动的人文气息，观者、奕者的心态和品位，棋局的跌宕起伏，这些都在古典诗歌中有着大量生动的体现。可以说，围棋题材为古典诗歌注入了新鲜的活力，而诗歌也为围棋增添了绚丽的光彩，二者相得益彰，相映成趣。

二、作品解读

秋兴八首(其四)

唐·杜甫

闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。

王侯第宅皆新主，文武衣冠异昔时。

直北关山金鼓振，征西车马羽书迟。

鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思。

杜诗中提到围棋的地方很多，例如："且将棋度日，应用酒为年"、"楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看围棋"、"老妻画纸为棋局，稚子敲针作钓钩"等等，从中可以看出诗人对围棋不仅有极高的兴趣，而且有相当的造诣。

《秋兴八首》是杜甫大历元年(766)秋在夔州所作的著名组诗，是杜甫惨淡经营之作，艺术上堪称登峰造极。杜甫漂泊多年，寓居夔州，往事历历，时萦胸臆。值兹秋日，见草木之凋谢，景物之萧森，触景伤情，引发了对长安的思念与回忆，遂写下了这组联章体七律。"闻道长安似弈棋"这首诗乃是组诗的第四首，诗中感叹长安时局多变，边境纷扰，组诗由此首开始转向回忆长安的主题，而与首章之"故园"，次章之"京华"，三章之"五陵"遥相呼应，末句"故国平居有所思"乃为八诗主脑，又总起下四章，所谓"前后大关键"者也。"闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲"，诗人是用围棋的变化莫测来比喻长安政局的变换，形象地写出安史之乱以来敌我双方反复争斗，以及唐王朝内部的权力角逐，这自然会使渴望和平与安宁的诗人感到莫大的悲伤。斗争的结果是产生了一批新贵和混乱不堪的朝政。安史之乱平息后，边患频仍，回纥与吐蕃乘唐王朝国力衰微之机，大举侵扰。面对国家的危难，杜甫深感自己回天无力，只能以愁眼盼顾，正如江峡深秋潜伏水下的寂寞鱼龙。《秋兴八首》是一个有机的整体，中心思想是"故国之思"。所思之情事，广泛而又具体，基本内容是，长安盛衰之变，个人遭遇之感。然国事多而己事少，体现了杜甫忧国忧乱忠君爱国的一贯思想。沈德潜《杜诗偶评》卷四评曰："怀乡恋阙，吊古伤今，杜老生平，具见于此。其才气之大，笔力之高，天风海涛，金钟大镛，莫能拟其所到。"

观棋歌送儇师西游

唐·刘禹锡

长沙男子东林师，闲读艺经工弈棋。

有时凝思如入定，暗覆一局谁能知。
今年访余来小桂，方袍袖中贮新势。
山城无事秋日长，白昼懵懵眠匡床。
因君临局看斗智，不觉迟景沉西墙。
自从仙人遇樵子，直到开元王长史。
前身后身付余习，百变千化无穷已。
初疑磊落曙天星，次见搏击三秋兵。
雁行布阵众未晓，虎穴得子人皆惊。
行尽三湘不逢敌，终日饶人损机格。
自言台阁有知音，悠然远起西游心。
商山夏木阴寂寂，好处徘徊驻飞锡。
忽思争道画平沙，独笑无言心有适。
蔼蔼京城在九天，贵游豪士足华筵。
此时一行出人意，赌取声名不要钱。

刘禹锡这首诗中所送的偎师，是湖南长沙（唐时属潭州）东林寺的一个棋僧，他闲时不爱读佛经却喜欢读《艺经》这样的棋书，棋艺非常高超。《艺经》这本书是曹魏时期的邯郸淳所作，原书已佚，据云其中有关于围棋的内容。

全诗可分三段。从首句至“不觉迟景沉西墙”为第一段。大意说：偎师有时凝思于棋局，非常专注，就如和尚坐禅入定一般，有时反复打谱复局，时人莫测高深。今年偎师来桂阳来拜访我（时刘禹锡被贬为连州刺史），一见面从僧袍的袖子里拿出新近研究出的定式着法给我看。我这个被贬之人在连州这里无所事事，百无聊赖，有时白天也迷迷蒙蒙地睡大觉。自从偎师来后，我也临局观战，聚精会神，不知不觉地就把时间打发了。第一段叙述了偎师的来历及其来桂之后给诗人带来的喜悦。从“自从仙人遇樵子”到“终日饶人损机格”为第二段，写偎师棋艺的高超，在连州鲜有敌手。“仙人遇樵子”是指晋人王质入山遇仙人弈棋之事。“开元王长史”即指王积薪，因其官至“前行右领军卫长史”，故称。余习，改不掉的嗜好。王维《辋州

图诗》云:“当世谬词客,前身应画师。不能舍余习,偶被世人知。”这里刘禹锡化用王维诗句,是说儇师的前身是弈仙,后身是国手,下出的棋千变万化令人炫目,就如拂晓时错落分明的星辰,也如兵强马壮的劲旅在秋天搏击敌人。其布局如同雁行有序,常出妙招,众人多不能通晓其意。其妙手频出,力量过人,能于险恶的局势中生擒敌人之子,描绘了儇师善用奇兵,出奇制胜的棋风特点。就这样儇师游遍湖南也难逢敌手,但凡对弈,只能让先或让子,且不能尽力搏杀,这真是让人慨叹的事。机格,即棋格,是围棋术语,指棋手的等级水平。从“自言台阁有知音”到结尾是第三段,写儇师西游的目的和诗人对他的赞叹与祝福。儇师因难逢对手,倍感落寞,因此他说:只有在京城台阁才会有我的知音,于是悠然远起西游之心。诗人于是想象儇师西游必定会经过商山,那里曾是汉初商山四皓:东园公、绮里季、夏黄公、角里先生的隐居之地。据说四人须发皆白,故称商山四皓,传说他们四人曾在这里隐居弈棋为乐。唐于鹄《题南峰褚道士》诗云:“得道南山久,曾教四皓棋。”这里是以商山四皓弈棋的故事,来衬托儇师必将和高手切磋。“飞锡”,僧人外行所持锡杖,后常以飞锡称僧人之游方。“忽思争道画平沙,独笑无言心有适”这两句转而写儇师沉醉于棋艺的精神状态,他忽然想到一个着法后,就在沙子上面画上棋盘来研究变化,研究到得意处独自微笑,颇为满足自得。可是这里距离京城实在遥远,京城的豪贵的筵席奢侈华美,出入其间的定有高手。要是儇师一到,其高超的棋艺必定出人意料,引起轰动,但是儇师并不是想凭借棋艺赢取财物,而是追求棋道的真谛,寻找毕生的对手,这种高尚的志向是俗人难以揣测的。诗人将友人即将西去云游的留恋和怅惘都委婉地结束在对其钦叹与赞美之中,描绘了儇师洒脱无羁的性格和坚韧执着的精神,从而含蓄地表现了二人的深厚情谊。胡仔《苕溪渔隐丛话》云:“梦得《观棋歌》云:‘初疑磊落曙天星,次见搏击三秋兵。雁行布阵众未晓,虎穴得子人皆惊。’余尝爱此数语能模写弈棋之趣,梦得必高于手谈也。”

刘禹锡这首诗中提到了棋待诏王积薪,这里稍作介绍。唐代的围棋发展迅速,玄宗设立了棋待诏一职,网罗了大批国手。唐代著名的棋待诏有王积薪、顾师言、王叔文、王倚、滑能、朴球等人,其中的王积薪更是开元时期的唐代第一高手,享有盛誉。他曾总结出围棋的经典理论《围棋十诀》:“不得贪胜、入界宜缓、攻彼顾我、

弃子争先、舍小就大、逢危须弃、慎勿轻速、动须相应、彼强自保、势孤取和"，这十诀内涵丰富，充满辩证思想，一直为后世棋手奉为圭臬。王积薪出身寒微，晚唐冯贽《云仙杂记》称，王积薪因梦见青龙吐授九部棋经，棋艺顿精。又称其每次出游必携带围棋，道上遇见人并不计较对手的身份，只要是会下围棋，他都和他们对局。这样经过长期的磨练，王积薪终于成为一代国手，被玄宗召为棋待诏，后居官至朝散大夫前行右领军卫长史。薛用弱《集异记》、李肇《唐国史补》等文献都记载了王积薪骊山遇仙，在棋力上取得重大突破的故事，这段故事充满了奇异和神秘的色彩，可算得上围棋史上最为人们传诵的一段佳话。

送国棋王逢

唐·杜牧

玉子纹楸一路饶，最宜檐雨竹萧萧。
羸形暗去春泉长，拔势横来野火烧。
守道还如周伏柱，鏖兵不羡霍骠姚。
得年七十更万日，与子期于局上销。

重送绝句

唐·杜牧

绝艺如君天下少，闲人似我世间无。
别后竹窗风雪夜，一灯明暗复吴图。

杜牧(803～852?)字牧之，京兆万年(今属陕西西安市)人，晚唐诗人。入仕后累官至膳部员外郎。朋党之争时，被李德裕排挤，而后复为用。入朝，官至中书舍人。有《樊川文集》。

晚唐的围棋国手王逢是大诗人杜牧的好朋友，有一次杜牧和他分别时作了两首诗送给他。这两首诗作于大中二年(848)，杜牧时在睦州刺史任上。《送国棋王逢》诗的首句"玉子纹楸"说的是精美的棋具。"玉子"即玉制的棋子，"纹楸"即用楸

木所制的棋盘，亦称楸枰。这句诗看似普通，但已经有学者指出，其中透露的信息说明，王逢此行有着一个非同寻常的文化事件为背景，这个背景就是大中二年擅长围棋日本王子访华，国手王逢是应诏赴京与之对弈的。① 关于楸玉棋局的来历，见于苏鹗《杜阳杂编》卷下：

大中初，日本国王子来朝，献宝器音乐，上设百戏珍馔以礼焉。王子善围棋，上敕顾师言待诏为对手。王子出楸玉局，冷暖玉棋子。云本国之东三万里有集真岛，岛上有凝霞台，台上有手谈池，池中生玉棋子，不由制度，自然黑白分焉，冬温夏冷，故谓之冷暖玉棋子。又产如楸玉，状类楸木，琢之为棋局，光洁可鉴。及师言与之敌手，至三十三下，胜负未决。师言惧辱君命，而汗手凝思，方敢落指，则谓之镇神头，乃是解两征势也。王子瞪目缩臂，已伏不胜，回语鸿胪曰："待诏第几手耶？"鸿胪诡对曰："第三手也。"师言实第一国手矣。王子曰："愿见第一。"曰："王子胜第三，方得见第二；胜第二，方得见第一。今欲躁见第一，其可得乎？"王子掩局而吁曰："小国之一，不如大国之三，信矣！"今好事者尚有顾师言三十三镇神头图。

此事孙光宪《北梦琐言》、钱易《南部新书》、《册府元龟》均有记载，文字略有差异，应是本自《杜阳杂编》。顾师言三十三路镇神头的故事流传很广，这是较早对中日棋手间交流的文献记载。顾师言是晚唐著名的棋待诏，作为一代国手，仅用三十三着即下出绝妙的手法击败日本王子，说明两国棋手棋艺水平的巨大差距。不过很多日本学者否认曾有日本王子访华之事，仅有史学家渡部义通在日本《棋道》杂志上推测，《杜阳杂编》所载"日本王子"可能是高岳亲王（平成皇帝之子）。"高岳亲王于仁明朝承和二年（835）随十三次遣唐使入唐，于阳城朝元庆四年（880）归国途中殁。前后在唐共四十五年，而大中年间他当然在唐。"然而杜牧《送国棋王逢》中已经提到了"玉子纹楸"，故此诗写作时间当在日本王子与顾师言对局之后。联系到唐宣宗时曾以一只盖金花碗为奖品举行了一次围棋比赛的事，王逢此行，或当与此次比

① 胡可先《杜牧〈送国棋王逢〉诗新探》，《中国典籍与文化》2001年第1期。

赛有关。这次比赛顾师言最终以"一路"的微弱优势战胜另一棋待诏阎景实,夺得盖金花碗,《忘忧清乐集》中便载此《金花碗图》。

不管怎样,杜牧此诗艺术性较高,是描写围棋的一篇佳作。诗的首联描写了对弈环境,是说在秋雨绵绵之际,在竹影萧萧的窗前,摆好纹楸玉子和国手王逢下一盘让子棋,这对人物的出现是一笔有力的侧面烘托。纹楸盘和玉棋子这样精美的棋具对于围棋国手来说,就如文人的狼毫笔,侠客的龙泉剑一样相得益彰。"檐雨竹萧萧"的时候,真是最适合手谈对弈的了。清人张潮在《幽梦影》中说:"春雨宜读书,夏雨宜弈棋,秋雨宜检藏,冬雨宜饮酒。"说的也是这个意思。试想在微雨轻洒、风摇竹影之际,怎不令人生出对弈的盎然兴味呢!一路饶,即让一子。国手王逢与诗人杜牧对弈时只能饶一路,可见诗人的棋艺也是非同一般的。这一笔交待正好与尾联的相期对弈也构成了呼应。"羸形暗去春泉长"意即本来孱弱的棋形逐渐由弱转强,就如春天泉水的潺湲涨溢。"拔势横来野火烧"意即对手发起突如其来的攻击,势如拔旗,急如火烧。五六句借用典故,形容王逢棋艺的出神入化。"守道还如周伏柱",用道家始祖老子的典故,老子做过周的柱下史,故称。这句是说王逢的棋在防御的时候就如善于明哲守雌的老子一样以静制动。"霍骠姚",即汉代的名将霍去病,霍去病曾任骠姚校尉,两次大破匈奴。这句是说王逢的棋攻杀起来如名将霍去病一样斩将夺旗,所向无敌。诗的最后两句说:若我能得年七十的话,算起来还剩万余日,要是都能和您一起在手谈中渡过,此生之愿足矣。有学者指出:"得年"二句以余生相期作结,其妙无匹,一方面入题,使前面的纹枰局势有了着落,一方面呼应前文,丰富了诗的意境。往日相得之情,今日惜别之情,来日思念之情,尽于一个"期"字见出,实在迥异俗手。[1] 确实这一联的含蕴颇为丰富,既是写诗人自己的棋瘾之大,更是写二人作为莫逆知音的深厚友谊,且与首联的"一路饶"相互照应。因为只有棋逢对手,才会使得对弈的兴味无穷,否则的话,便会让人觉得索然寡味。

大概是因为诗人觉得前面写的那首七律还尚未尽兴吧,于是杜牧又作一首《重

---

① 蔡中民《围棋文化诗词选》,第50页,蜀蓉棋艺出版社1989年版。

送绝句》以送之。诗的前两句以王逢的绝技与自己的悠闲相对，且呈互文。意思是说，像我们两个这样的闲人，真可算世间少有吧。在孤独落寞中透着清高自赏之意，同时也充满了惺惺相惜之情。也许只有王逢这样情趣高雅的朋友才可以作诗人精神上的唯一知己，放眼扰扰红尘，那些凡夫俗子又有谁堪把臂呢？诗的后两句是想象王逢和自己分别之后的情景：在“竹窗风雪夜”的衬托之下，好友王逢分别后在做什么呢？原来他在一盏摇摇曳曳的孤灯下，正在独自一人手拿《吴图》，打谱钻研。后两句诗通过描绘一幅朋友的生活图画，生动传神地表现了王逢对棋艺的执着精神，以及诗人对这种痴迷于棋的生活状态的赞赏与认同。当然其中也充满了诗人依依不忍相别之情和对朋友的无限怜惜与关切。试想朋友在风雪之夜复局打谱，寒气是否很容易就能透过薄薄的竹窗呢？好朋友那么专注于棋盘，超然物外，只怕会着凉吧，那么此时有谁能为他加披一件棉衣呢？当然，这些内容都是通过景物和环境的描写含蓄地透露出来的，可谓言有尽而意无穷，因此才令人感觉回味无穷。

送棋待诏朴球归新罗

唐 · 张乔

海东谁敌手，归去道应孤。阙下传新势，船中覆旧图。

穷荒回日月，积水载寰区。故国多年别，桑田复在无？

晚唐咸通年间，出现了以“咸通十哲”为代表的一批寒素诗人，五代王定保《唐摭言》卷十称，“十哲”分别是许棠、张乔、喻坦之、剧燕、伍涛、吴罕、张玭、周繇、郑谷、李栖远、温宪、李昌符等十二位诗人，后人甚至将这些诗人的奖掖者薛能、李频以及与之交往密切的曹松和李洞也归于这个群体。张乔是“咸通十哲”之一，又与许棠、张玭、周繇并称“九华四俊”，池州人，隐居九华山苦读，曾十年不窥园。《唐才子传》卷十称，大顺中，张乔虽以一首《月中桂》诗擅场场屋，得到李频等人的赏识，却终未考中进士，布衣终身。康骈《剧谈录》卷下称张乔“苦心文化，厄于一第。”《直斋书录解题》卷十九也称：“《登科记》无名，盖不中第也。”“咸通十哲”这个群体以五律创作

为主，艺术上主要学习贾岛、姚合等人，在创作中普遍崇尚苦吟，这种诗风对宋初的诗坛也产生了直接的影响。

朴球是新罗人，其生平事迹史料中无详细记载，约为唐懿宗、僖宗时代的棋待诏。这是一首五律，首联是说棋待诏朴球要回归故乡新罗，以他高超的棋艺水平，恐怕在那么荒远的家乡找不到棋道上的知音。海东，即新罗，唐代的朝鲜半岛分为高句丽、百济、新罗三国，后来新罗消灭了高句丽和百济，实现了统一。颔联"阙下传新势，船中覆旧图"仍是称誉朴球的棋艺。阙下，即京师长安。是说现在京都长安仍在流行朴球创制的"新势"，他在归途仍不忘钻研棋艺，在船中复盘研究旧时的棋谱。颈联"穷荒回日月，积水载寰区"是渲染新罗的荒远，是说新罗远在大海之东，靠近日月升起的地方，那里为大海所环绕，是极为边远之地。尾联为体念朴球返乡的心情，是说故国已经阔别多年，世事变迁如沧海桑田，我的家园田庐现在是否依然如旧呢？这首诗前半主要慨叹友人棋艺高妙，以归乡后恐无对手入笔，委婉含蓄地表达了自己的惜别之情。下半是从新罗的荒远、阔别时间之久，细心体察友人故国多年暌违后陵谷沧桑的深沉感慨，愈见出二人友情的深挚。全诗格律谨严，精切工整，婉转含蓄，有效地表达了诗人千回百转的款款别情。张乔诗风多是追模姚、贾的苦吟，注重诗句锤炼，刻意求工，而本诗却能做到清新流转，不事雕琢，虽用典亦不露痕迹，因而让人读后感觉余韵不绝。

棋

宋・王安石

莫将戏事扰真情，且可随缘道我赢。

战罢两奁分白黑，一枰何处有亏成？

王安石诗中喜欢吟咏风雅奕事，其《棋》这首诗表现出非常超脱随意的围棋观。王安石认为对弈只不过是一种消遣和娱乐，不要把这样的游戏之事看得过于认真以至于扰乱了真性情。赢又何妨，输又何妨？即使是输了，也完全可以随意说是我赢了，这样就可以取得心理平衡，免得赌气伤身。为什么这样说呢？你看一局战罢

之后，双方将黑白棋子收入棋盒，只余方方正正的一座棋枰，哪里有什么亏损和盈余呢？有了这样的随意态度，也就可以平和地面对人生中的一切利害得失了。胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三十三引《遯斋闲览》云："荆公棋品殊下，每与人对局，未尝致思，随手疾应，觉其势将败，便敛之，谓人曰：'本图适性忘虑，反苦思劳神，不如且已。'与叶致远敌手，尝赠致远诗云：'垂成忽破坏，中断俄连接。'是知公棋不甚高。又云：'讳输宁断头，悔误仍搏颊。'是又未能忘情于一时之得丧也。苕溪渔隐曰：介甫有绝句云：'莫将戏事扰真情，且可随缘道我赢。战罢两奁收黑白，一枰何处有亏成。'观此诗，则'图适性忘虑'之语，信有证矣。若鲁直于棋则不然，如'心似蛛丝游碧落，身如蜩甲化枯枝'，则苦思忘形，较胜负于一着，与介甫措意异矣。"王安石"适性忘虑"的围棋观，其洒脱自如的风神确实令人敬佩和深思。应该说王安石这种游戏虚无的对弈态度，对后代影响是十分深远的。如明代唐寅《避事》诗云："随缘冷暖开怀酒，懒算输赢信手棋。"《闲中歌》云："眼前富贵一枰棋，身后功名半张纸。"这些都可以看作是王安石的隔代嗣响。

奕棋二首呈任公渐(其二)

宋・黄庭坚

偶无公事客休时，席上谈兵校两棋。

心似蛛丝游碧落，身如蜩甲化枯枝。

湘东一目诚甘死，天下中分尚可持。

谁谓吾徒犹爱日，参横月落不曾知。

黄庭坚(1045～1105)，字鲁直，号山谷道人，又号涪翁，洪州分宁(今江西修水)人，北宋著名的诗人，江西诗派的领袖，也是著名的书法家。有《山谷集》。

黄庭坚一生酷爱围棋，写了许多棋诗，《奕棋二首呈任公渐》是其中的代表作。这两首诗的第一首着力描写了对弈时聚精会神、专心致志的精神状态，并指出若胜骄败馁，会导致棋局瞬间翻覆，其中有"坐隐不知岩穴乐，手谈胜与俗人言"的名句。第二首诗的首联说，因为没有公事要办，也没有客人来访，就坐在席上较量起了棋

艺。颔联"心似蛛丝游碧落,身如蜩甲化枯枝"这两句真切生动地描绘出对局者凝神屏气、殚精竭虑、呕心沥血、物我皆忘的状态。此时弈者心中只有棋,局外的一切都充耳不闻。他们的心好像轻盈的蛛丝,悠悠地飘扬在空中;由于苦思冥想,凝神不动,好像蜕化的蝉壳,挂在枯干的树枝上,全身仿佛已僵化成一个无生命的躯壳。颈联两句则是用典,并紧扣围棋的特点来写。据《南史》、《资治通鉴》记载:梁湘东王萧绎幼患眼疾,盲一目。侯景作乱,幽执其兄梁简文帝,萧绎起兵讨伐,王伟为侯景作檄云:"项羽重瞳,尚有乌江之败;湘东一目,宁为赤县所归?""湘东一目"的典故出处,即来源于此。而下围棋讲究两眼活棋,若只能作出一眼,叫做独眼龙,便是死棋。故这两句是说如果我的棋像湘东王萧绎那样只有一只眼,那就真的甘心就死。不过棋局总是合乎棋理的,生死转换后,通盘来看就像天下中分,双方各自占据一定的地盘,棋局尚未分出胜负,仍然可以继续相持下去。黄庭坚及其江西诗派的诗人在作诗的时候讲究字字要有来历,特别喜欢借用前人诗文中的词语、典故,加以陶冶点化,化陈为新,即所谓"点铁成金"、"夺胎换骨"之法,从这一联的巧妙的用典亦可见一斑。诗的最后两句写对弈者只顾下棋,全然忘记了时间,直到月落参星、天已拂晓,都未察觉。此诗将对弈者的精神活动以及废寝忘食的痴迷状态刻画的入木三分,给人的印象非常深刻,若非深谙棋道者,是断难道出的,山谷诚深知棋者也。

作为一首七律,本诗在章法上起承转合井然有序,并且对仗工稳,用典贴切,给人举重若轻、毫不费力的感觉,体现了山谷诗从容不迫的气度和驾轻就熟的艺术风范。

约客

宋·赵师秀

黄梅时节家家雨,青草池塘处处蛙。

有约不来过夜半,闲敲棋子落灯花。

赵师秀(1170～1219),号灵秀,绍熙元年(1190)进士,一生薄宦,有《清苑斋诗

集》。赵师秀是南宋后期诗坛的“永嘉四灵”之一。“永嘉四灵”摆脱江西诗派的束缚,开始转而学习晚唐诗,使唐体重新流行。

此诗首二句交待了环境和时令,黄梅时节,潇潇夜雨,蛙声阵阵,于此长夜无聊之际,诗人扫榻焚香,煮水煎茶,等候友人来赴棋局之约。“黄梅”、“雨”、“池塘”、“蛙声”,生动地写出了江南梅雨季节的夏夜之景。诗人用淅淅沥沥的雨声和池塘里的几声蛙叫,反衬出心境的落寞和孤寂,当然在孤寂与落寞中还有一份希冀和憧憬。在漫长的等待中,诗人手捧一杯香茗,在氤氲缭绕中,看迷蒙的烟雨中有没有那人的身影?诗的后二句点出了人物和事情,已约请好的客人说来却还没有来,时间一晃就过了午夜,长夜漫漫,闲极无聊,于是手拿黑白棋子在油灯下轻轻地敲击着棋枰,而笃笃的敲棋声轻轻地震落了一截灯花。此时,诗人的心情如何呢?可能既有那么一点久候不至的焦躁、烦闷和怅惘,但更多的是一份闲逸、散淡和恬然自适的心境。也许在江南夜雨的濡湿下,在欢快哇鸣的伴奏中,在摇曳灯光的映照下,诗人已经沉醉、感染、甚或融化于这夏夜美景中,甚至早已经忘记了自己是在静候友人的一局之约,而将全部身心都沉浸在这无边的静谧之中。也许残缺就是一种完美?也许正是友人的失约成就了诗人一个独对心灵的不眠之夜?这真是文学史上的一个至为美妙不眠之夜,诗中渲染的这迷蒙淅沥的雨境、萧索断续的蛙声,感染了后世的千万读者,让我们时隔千年仿佛仍能听到那清脆的棋子敲击声。

全诗动静相衬,情景交融,营造了一个优美而又怅惘的意境,特别是“闲敲棋子”这一细节动作的刻画形神兼备,神韵毕现,因此《约客》洵为难得的咏棋佳作。

无题

宋 · 无名道人

烂柯真诀妙通神,一局曾经几度春。

自出洞来无敌手,得饶人处且饶人。

这首诗见于宋姚宽《西溪丛语》卷上:“蔡州褒信县有棋师闵秀才说:尝有道人善棋,凡对局,率饶人一先。后死于褒信,托后事于一村叟。数年后,叟为改葬,但

空棺衣衾而已。道人有诗云:'烂柯真诀妙通神,一局曾经几度春。自出洞来无敌手,得饶人处且饶人。'"[①]透过这首七绝我们仿佛看见一个身负绝学的仙人,曾隐居在山洞中精研棋艺不知度过了多少春秋,终于将一部烂柯真诀领会得妙通鬼神,下山之后百战百胜,人间已无敌手,因此每当对弈,但凡是能够让子的时候他都尽量让人家子。诗中这位绝世仙人的彻骨寂寞,已经到了独孤求败的境地,简直是棋仙附体,令人敬仰无比。"得饶人处且饶人"这句家喻户晓的话就出自这里。应该指出的是,"得饶人处且饶人"中的"饶",是"让"的意思,即围棋中的让子棋。现在我们提到这个词时,许多读者往往会把"饶"理解为"饶恕",这是由于不懂围棋术语而造成的误解。到了明代,凌濛初根据无名道人的这首诗,创作出小说《小道人一着饶天下,女棋童两局注终身》,情节跌宕起伏,见于《二刻拍案惊奇》。

观奕棋

明·解缙

木野狐登玉楸枰,乌鹭黑白竞输赢。
烂柯岁月刀兵见,方圆世界泪皆凝。
河洛千条待整治,吴图万里须修容。
何必手谈国家事,忘忧坐隐到天明。

解缙(1369～1415),字大申,号春雨,江西吉水人,自幼才思敏捷,聪慧过人。洪武二十一年举进士,授中书庶吉士,官至翰林学士,曾主持《永乐大典》的编纂工作。

这首诗作于明永乐五年(1407),据传是导致一代奇才解缙殒命狱中的祸根。据说明成祖朱棣酷嗜围棋,经常和臣下通宵达旦地对弈,有一次朱棣在对弈的时候命人找来解缙赋诗助兴,并且以《观奕棋》为题,要求将围棋的别名都嵌入诗中,解缙于是不假思索地挥毫写下这首为世人传诵的诗篇。诗中对君主沉溺围棋进行了毫不隐晦的批评,指出君臣夜以继日地在棋盘上厮杀取乐,简直遗忘了人间百姓,

---

① 姚宽《西溪丛语》,第58～59页,《历代史料笔记丛刊》,中华书局1993年版。

他们只图一己之享乐，却忘却了民众的疾苦，致使“方圆世界泪皆凝”。国事方繁，亟需治理，然而君主臣僚却手谈闲坐，玩物丧志，遗误政事，貌似闲雅风流，却导致民生涂炭，万劫不复。可想而知，解缙这首诗大大触怒了明成祖，于是过了几个月后，朱棣便以“泄禁中语”、“廷试读卷不公”的罪名将解缙谪官广西。三年以后，即永乐八年(1410)，解缙入京奏事，适逢明成祖北征未归，便谒太子而归，却不料被诬告以“无人臣礼”而下狱，最后被冤杀于狱中。

这里需要对诗中涉及到的典故稍作介绍。“木野狐”之典出自宋人元怀《拊掌录》：“弈者多废事，不以贵贱，嗜之率皆失业，故人目棋枰为木野狐，言其媚惑人如狐也。”“乌鹭”，即乌鸦和鹭鸶，一羽纯黑，一羽纯白，适为围棋黑白二色棋子之状。“烂柯”是围棋著名典故，见南朝梁任昉《述异记》：

信安郡石室山，晋时王质伐木，至见童子数人棋而歌，质因听之。童子以一物与质，如枣核，质含之，不觉饥。俄顷，童子谓曰：“何不去?”质起视，斧柯烂尽。既归，无复时人。

这个故事让人留恋，让人希冀，让人怅惘，让人感叹。此事在后世广为流传，成为诗词歌赋、小说、绘画等的常见题材，从此“烂柯”也就成了围棋的别称，连浙江衢州的石室山也改名为烂柯山，一些围棋棋谱亦取名为《烂柯谱》、《烂柯经》等。中唐诗人孟郊《烂柯石》诗云：“仙界一日内，人间千载穷。双棋未遍局，万物皆为空。樵客返归路，斧柯烂从风。唯余石桥在，犹自凌丹虹。”北宋欧阳修《梦中作》云：“夜吹凉笛千山月，路暗迷人百种花。棋罢不知人换世，酒阑无奈客思家。”

“方圆”本乃棋盘和棋子的形状，后亦为围棋别称。北周敦煌写本《棋经》云：“棋子圆以法天，棋局方以类地。”“河洛”，即河图洛书的简称，《周易·系辞上》云：“河出图，洛出书，圣人则之。”北宋邵雍及南宋朱熹、蔡元定等认为，河图象天，为圆形；洛书象地，为方形。从《周易本义》卷首所载《河图》、《洛书》之黑白圆点的布局来看，围棋与它们也可能有些渊源，因此“河洛”也常被拿来作为围棋的代称。“吴图”，是指三国时期吴国的围棋棋谱，这是中国较早的古谱，人称“吴图二十四盘”。

围棋又称手谈，是因为棋手在下棋时二人均默不作声，仅靠手指运子来斗智斗勇，如同在棋局中以手语交谈一般，因此称为“手谈”。如《世说新语·巧艺篇》云：“支公以围棋为手谈。”支公，即晋朝名僧支遁(314～366)，号道林，俗姓关，陈留人。与谢安、王羲之、王坦之等名流交游甚密。魏晋士人常以下棋而忘忧，于是“忘忧清乐”、“忘忧”也就成了围棋的又一别称。宋徽宗赵佶的《宫词》有“忘忧清乐在棋枰”这样的诗句，南宋御书院棋待诏李逸民便将收集的历代棋谱总汇取名为《忘忧清乐集》。“以围棋为坐隐”是东晋名士王坦之提出来的。王坦之(330～375)，字文度，因官居北中郎将，故又称王中郎，晋阳人。据《语林》记载，其在哀制中因有客来拜访，便在家中与客人举行围棋会战。

若从艺术角度来衡量，解缙《观弈棋》确为一首奇诗。因为七律这种体式共七言八句，不仅要求中间两联对仗，并且要符合严密的粘对格律，本就是“带着镣铐跳舞”，再加上嵌入围棋别名的要求，可谓难上加难，艺术上回旋的余地是很小的，假若庸手写来，往往会捉襟见肘。不过这难不住大才解缙，他在诗中巧妙地将木野狐、乌鹭、黑白、烂柯、方圆、河洛、吴图、手谈、忘忧、坐隐等众多围棋别名引入诗中，竟能作到履险如平，格律谨严，完全实现了朱棣的命题要求。更为难能可贵的是，大量围棋别名入诗，并未干扰整体诗意的顺畅表达。诗中对皇帝耽于玩乐，置国家人民的苦难于不顾的讽刺之意，通过“刀兵见”、“泪皆凝”、“待整治”、“须修容”等语，明显见出。诸多围棋名词及典故运用的毫无堆砌之感，反而有助于诗意的凝练典雅，有助于反讽主题的表达。所以这首《观奕棋》诗体现了解缙迎难而上、因难见巧的艺术魄力，是一篇奇之又奇的佳作。

观棋绝句三十首(其三)

清·钱谦益

黑白相持守壁门，龙拏虎攫赌侵分。

重瞳尚有乌江败，莫笑湘东一目人。

钱谦益(1582～1664)，字受之，号牧斋，晚年自称蒙叟、虞乡老民、东涧遗老、牧

斋老人、绛云老人等，世称牧翁、虞山先生，常熟(今属江苏)人。钱谦益为明末清初的文坛领袖，与吴伟业、龚鼎孳合称“江左三大家”。著有《初学集》、《有学集》、《投笔集》等。

钱谦益在明末艰于一死，投降清廷，一向被人讥为失节，遭到世人唾弃。然而其仕清仅五个月就告病还乡，晚年隐居常熟，不甘心降身辱志，秘密与郑成功暗通消息，积极厕身反清复明运动中，常于诗文中流露故国之思、自责之情。这一组诗作于清顺治三年(1646)，清廷虽说已经定鼎北京，但江南的反清势力并未消歇，此时正呈燎原之势，因此钱谦益观棋诗所咏多是言在此而意在彼，咏棋而不止于棋。这首诗就通过隐晦的笔法，暗寓大局反覆的希冀。诗的前两句是说黑白双方激战正酣，龙争虎斗。虽说明清鼎移，大局已定，但是钱谦益却认为时局并非如此。他以黑白相持、龙虎侵分为喻，认为残明势力并未完全失败，仍有卷土重来的希望。其中“守壁门”，用《史记・灌夫传》的典故：“灌夫被甲持戟，募军中壮士所善愿从者数十人。及出壁门，莫敢前，独二人及从奴十数骑驰入吴军。”前两句亦是化用金代诗人元好问《楚汉战处》诗：“虎攫龙拏不两存，昔年曾此赌乾坤。一时豪杰皆行阵，万古山河自壁门。”钱谦益此诗后两句仍然用典，“重瞳尚有乌江败”是用项羽的典故。《史记・项羽本纪赞》云：“舜目盖重瞳子，又闻项羽亦重瞳子。”重瞳，即一目两眸，是一种特异的生理现象。古代相术认为，皇帝、圣人、奇人在长相上必然有与众不同之处，而重瞳就是一种与众不同的相貌特征，象征着帝王般的富贵吉祥。因此这句诗是说：有着帝王之相的项羽，竟然遭遇了乌江之败，落得个四面楚歌、兵败自杀的结局。言外之意是说，眼下满清贵族虽然已经窃据天下，但并不一定真是天命所归，就像棋盘上的棋子，看似已做成两眼活棋，也可能遭破眼而被杀。“湘东一目人”，是指南朝梁元帝萧绎。萧绎在登基之前封湘东王，盲一目。在侯景之乱中，王伟曾为侯景作檄文云：“项羽重瞳，尚有乌江之败；湘东一目，宁为赤县所归?”这里化用了这个典故。“莫笑湘东一目人”是承上句而言，在围棋里有“两眼活棋，独眼死棋”的规则。“重瞳”暗寓两眼活棋，而“一目”实为“独眼龙”，亦即死棋，这里以之比拟反清力量。是说目前看起来这些反清力量仿佛大势已去，就如棋盘上只能做出一只眼的死棋一样，但是虽死未僵，尚有妙手回春、东山再起的机会，天下事尚存

变数。

这首观棋诗多用“侵分”、“重瞳”、“一目”这些围棋术语，背后却隐晦了丰富的政治内涵，生动地展示了钱谦益在清初复杂的心态。钱谦益曾说：“楸枰小技，可以喻大。”正可作此诗注脚。应该指出的是，这首诗写后的第二年，即清顺治四年(1647)，钱谦益因资助海上起兵，案发后被系金陵狱四十余日，管制经年。此后郑成功、张煌言等反清军事力量渐次消歇，钱谦益也逐渐陷入绝望之中，最后赍志以殁。

后观棋绝句六首(其五)

清・钱谦益

霜落钟山物候悲，白门杨柳总无枝。

残棋正似乌栖候，一角斜飞好问谁？

与《观棋绝句三十首》其三中充满信心和希望相比，钱谦益《后观棋绝句六首》其五虽与前一组诗作于同时，但基调颇为悲飒伤感，代表了诗人复杂情感和心态的另一方面。这首诗作于顺治三年的秋天。钟山，即南京紫金山。物候悲，是说秋风萧瑟，万木凋零的物候让人感觉万分悲凉。白门，又称白下门，是金陵的西门，后来“白门”、“白下”遂成为金陵的别称。李白《金陵白下亭留别》诗云：“驿亭三杨树，正当白下门。”又白《杨叛儿》诗云：“何许最关情，乌啼白门柳。”古人常折杨柳送别，而白下杨柳总无枝，正是因离人攀折过多之故。金陵是南明故都，煊赫一时，如今却物是人非，只余一片萧瑟枯寂，其中寄寓了诗人对弘光朝覆亡的无限唏嘘慨叹。前两句的景物渲染了浓重的悲剧气氛，为下两句描写残局作了有力的铺垫。顺治十四年(1657)，青年诗人王士禛在济南大明湖畔写下著名的《秋柳》四首，一时和者如云，海内称盛。《秋柳》第一首开篇即云：“秋来何处最销魂，残照西风白下门。”其格调韵味与钱谦益此诗的前两句颇为相似，因此钱谦益此作，亦可以看作王士禛《秋柳》诗的一个前奏。飞，是围棋术语，即中间隔一路斜走。一角斜飞，即围棋中的飞角侵边。诗的后两句是说：对弈已经接近终局，残棋的态势犹如暮色中的归鸦寻找栖息之所一样彷徨，在万般无奈之际，即使一着斜飞挂角，能够在边角掀起一些波

澜，但通观全局，这已算不得什么好棋，恐怕也只能是收收官子罢了。因为此时大局已定，不可能再有什么变数了。全诗紧紧围绕“秋”、“残”二字，生动地传达了观棋所感，让人感觉仍是以棋局喻时局。不过诗中已经全然没有了《观棋绝句三十首》其三中的那份希冀和自信，也许洞若观火的诗人早已察觉了明清鼎移的不可逆转。此时郑成功等抗清力量虽仍奉明朝正朔，但孤悬海外，无力回天，这不正如此局中一角斜飞的残棋一般吗？因而诗人才发出如此凄凉索寞的喟叹。钱谦益的观棋诗多借棋局来比喻现实，用典藏而不露，虽句句不脱棋，然皆言在此而意在彼，感慨深长，展现了时代风云急剧变幻中诗人真实的心路历程，同时也营造了颇为感人的悲剧氛围。

（孙微）

诗与佛教

一、概论

佛教与伊斯兰教、基督教并称为世界三大宗教。佛教起源于2500多年前的古印度。创始人乔达摩·悉达多是古印度的迦毗罗卫国(喜马拉雅山脚下的尼泊尔南部与印度提罗拉科附近)净饭王的王子,生于公元前565年,比孔子(前551～前479)年长14岁,卒于公元前486年,享年80岁。

以近代科学考古成果印证,释迦牟尼是一个历史人物,他是古代印度的思想家、教育家。据佛教文献记载,悉达多太子出生后七天,母亲摩耶夫人去世。他17岁娶表妹耶输陀罗为妃,生子罗睺罗。29岁时有感于人生诸般烦恼,舍弃王子地位,抛妻别子,开始了六年的苦修。35岁时在菩提树下悟道,随后在印度北部、中部恒河流域传道布教,讲说佛法。他属于释迦部族,悟道成佛后被尊称为"释迦牟尼",意思是"释迦族的圣人"。

佛陀悟道后在波罗奈斯城外的鹿野苑向最初由净饭王指派的和他共修的憍陈如等五位侍者宣说佛法,五人皈依,成为最早的佛弟子,此为佛的僧伽(僧团)之始。佛、法、僧,此之谓佛教"三宝"。佛宝,意谓已经觉悟圆满的一切诸佛;法宝,谓诸佛之教法;僧宝,即依诸佛教法修行的佛门弟子。释迦牟尼去世后,他的言传身教通过佛门弟子的多次结集整理,形成了所谓的经、律、论"三藏"。

佛教自印度向外传播的重要走向与派系有三：南传佛教、北传佛教、藏传佛教。南传佛教是指由印度南传到斯里兰卡等地后发展起来的派系，盛行地域包括斯里兰卡、泰国、缅甸、老挝、柬埔寨等南亚与东南亚国家，以及我国云贵高原的傣族、崩龙族、布朗族一带地区。这一派系佛教保留了很浓的印度原始佛教色彩，主要流行巴利语佛典，因此也称作"巴利语系佛教"。北传佛教是指由印度北传至西域诸古国，再沿丝绸之路东渐中国中原，并流向朝鲜、日本等地发展盛行的佛教派系。北传佛教以汉译佛典居多，中国、朝鲜、日本均属汉译佛典流行地域，所以，北传佛教亦称汉传佛教，又可称作"汉语系佛教"。藏传佛教是指由印度、尼泊尔传入藏族地区而后发展、传播并影响蒙古、锡金、不丹等国，以及纳西、蒙古、裕固等民族地域的佛教派系。藏传佛教的讲诵与书写，主要用藏语和藏文，所以藏传佛教又称"藏语系佛教"。

佛教自西汉哀帝元寿元年(公元前 2 年)传入中国中原地域，此后至西晋时期，大量佛经被翻译介绍和传播。魏晋是一个玄学的时代，其初玄学乃"三玄"，即《老子》、《庄子》、《周易》，自东晋以来，释家之"空"结合道家之"无"，玄学中遂有了新的域外学派思潮，形成了"新玄学"。佛教东渐的过程是一个佛教中国化的过程，佛门中人或中土文士，往往杂糅中国传统哲学，援道释佛，翻译、解读、介绍、传播佛教经典，碰撞、冲击、征服、融合中国文化，佛教于是乎在中国的土壤中生根发芽。

禅宗形成于唐代，此为中国化佛教的标识。禅宗以菩提达摩为初祖。菩提达摩是南天竺人，梁武帝时航海到达中国广州，因与梁武帝话不投机，一苇渡江，北上北魏之都洛阳，后至嵩山少林寺，面壁九年。菩提达摩以心传心，授衣钵于慧可，慧可传僧璨，僧璨传道信，道信传弘忍，弘忍传慧能。佛祖拈花，迦叶微笑，正所谓一花五叶，绽放中土，禅宗于是诞生并繁荣发展，成为中国最大的、占据主流地位的佛教宗派。

禅宗主张禅悟，"直指人心，见性成佛，不立文字，教外别传"，认为佛在心中，佛在当下，佛在生活中，惟悟而觉，觉者为佛。所谓放下屠刀，立地成佛，悟是根本。佛教征服了中国，禅宗吸引了文人。禅之悟与诗之悟，理趣相通，佛偈、禅诗的创作于是盛行，蔚然壮观。

禅，梵语 dhyāna 音译"禅那"之略，意译为"静虑"、"思维修"、"弃恶"等，原指静坐默念，心注一境。但"禅"之含义非止一种解释：可表示与佛教相关的种种事物，如"禅子"、"禅众"泛指佛门中人，"禅宇"、"禅林"概称佛教寺院，"禅灯"、"禅椅"皆言僧人日用杂物，等等；也可专指禅宗。而实际自唐代慧能所形成的禅宗，主张直指人心，顿悟成佛，经不必念，禅不必坐，虽然以"禅"命宗，但是字义已转，可见此"禅"非彼"禅"。

如此说起来，则"禅诗"当有广义与狭义之分。命意造境倾向于禅宗旨趣者，乃狭义之禅诗；否则，不过是涉佛涉禅，统属广义之禅诗。

禅诗，禅与诗的有机结合。倘精选标准从严的话，应该做到：有禅思而无诗味者，哪怕是禅师，不选；有诗情而无禅思者，即便是僧诗，亦不选。"诗为禅客添花锦，禅是诗家切玉刀。"①禅味、诗味具足而妙合者乃上品。

基于对"禅诗"的习惯认知，禅诗之概念应该广义与狭义兼容。就时代与著名佛禅诗作者来看，可以说，上起东晋高僧慧远，中历南朝、隋、唐、五代、宋、元、明、清，下迄近代情僧曼殊，佛门中僧尼有之，世俗中官民有之，作者数以百计，作品数量则成千上万，既有五七言律绝，也有古风歌行。

关于禅诗，据其内容、手法等方面的特点，略分三类。

禅言诗——不离文字之禅。禅言，犹言言禅、论禅。其特点是引经据典，正面谈佛论道，而非绕路说禅。或者直接讲论佛禅之理，或者叙写佛事活动，或者抒发对佛禅的崇信与感悟。这类诗的缺陷在于好发议论，轻者拖着"玄言的尾巴"，重者通篇佛教概念，徒有诗的外壳，教化色彩很浓。

禅境诗——不立文字之禅。这一类诗的特点是寓思想于形象中，禅意不在字面上，而在境界中。作者设象寄意，读者舍象取意，皆惟在"妙悟"。其艺术效果是有"象外之象"，"景外之景"，"味外之味"，"韵外之致"，正所谓羚羊挂角，无迹可寻，不着一字，尽得风流。

禅趣诗——不立文字亦不离文字之禅。这一类诗介于禅言诗与禅境诗之间。诗中不乏"悟空"、"解脱"之类字眼，禅意有迹可寻。但言禅理而避免理胜于辞，藉

---

① 元好问《答俊书记学诗》，阎凤梧、康金声主编《全辽金诗》，第 2711 页，山西古籍出版社 1999 年版。

重形象，更突出禅趣。所以说是不立文字亦不离文字，称得上是有禅的机锋、禅的睿思、禅的理趣的、富于艺术美感的、用诗写成的禅话。

诗言志，诗缘情，换言之，诗是心境的外化。禅诗，则是禅者心境的外化，乃以诗美传达禅悦。明代知空和尚评陈佐才诗曰："今山僧与居士评诗，居士与山僧谈禅，何耶？自古诗情半个禅，以诗为禅，以禅为诗，无可无不可也。"①苏轼说得好："暂借好诗消永夜，每逢佳处辄参禅。"②以禅入诗，是诗家禅悟之所得。古人参证公案，今人解读禅诗，不妨都唤作"文字禅"吧，可以视之为"默照禅"的补充。禅在生活中，禅在身边，禅在当下，对于现代人而言，读点儿禅诗，有益于放松疲惫的身心，提高生活的质量。

禅家为避免落于言筌，往往绕路说禅，常常设象寓意。然而，形象大于思想，所以用文字解读形象，本身就是愚蠢的行为，因为言不尽意，说似一物即不中。聪明的做法是舍象取意，得意忘言。"安心元有法，不语即为禅。"③

再则，佛陀说："若人言如来有所说法，即为谤佛。……说法者，无法可说，是名说法。"④禅，不立文字，本不可说，开口便错。禅，不离文字，不能不说，闭口则丧。这确实是个矛盾。

二、作品解读

1. 禅言诗

禅言，犹言言禅、论禅。其特点是引经据典，正面谈佛论道，而非绕路说禅。或者直接讲论佛禅之理，或者叙写佛事活动，或者抒发对佛禅的崇信与感悟。

---

① 转引自陈垣《明季滇黔佛教考》，第 424 页，河北教育出版社 2000 年版。
② 《夜直玉堂携李之仪端叔诗百余首读至夜半书其后》，[宋]苏轼著，[清]冯应榴辑注《苏轼诗集合注》，第 1536 页，上海古籍出版社 2001 年版。
③ 吴宽《次韵沈启南僧斋夜坐》，见吴宽《家藏集》卷一，文渊阁四库全书版。
④ 《金刚般若波罗蜜经》卷一。

登石室饭僧诗

南朝宋·谢灵运

迎旭凌绝嶝，映泫归溆浦。钻燧断山木，掩岸墐石户。

结架非丹甍，藉田资宿莽。同游息心客，暧然若可睹。

清霄飏浮烟，空林响法鼓。忘怀狎鸥鲦，摄生驯兕虎。

望岭眷灵鹫，延心念净土。若乘四等观，永拔三界苦。

谢灵运(385～433)，好游山水，一生写下了大量的山水诗，开创了山水诗派，被认为是山水诗的不祧之祖。其诗往往借山水悟佛理，如《石壁立招提精舍》、《从斤竹涧越岭溪行》、《过白岸亭》。但有些诗往往拖着一条玄言的尾巴，形成了“记游——写景——悟佛理”的固定格式。他又精研佛理，与慧观、慧严共同译改《大般涅槃经》，著《辨宗论》，主张“顿悟成佛”。

谢灵运的一生是悲剧的一生，是矛盾痛苦的一生。他出生的时候，家族中赫赫有名的谢安、谢玄相继去世，谢灵运的父亲谢焕又是个弱智，不幸的事一件接着一件。谢灵运一出生就很聪明，被全家寄以厚望，长到三四岁的时候，被送到钱塘杜明师道馆中寄养，想借助宗教的力量祓除谢家的不祥，直到十五岁时，杜明师去世以后，才回到家中。由于长期在外客居，谢灵运又被称作“客儿”。返乡以后，本可以立致公卿的，但是，门阀士族的势力正在衰退，灵运常郁郁而不得志。后来，刘裕建立宋朝，加强了对门阀士族的排挤和打压，于是，他怀着一颗孤苦郁闷的心，“肆意游遨，遍历诸县，动逾旬朔，民间听讼，不复关怀”，以至于“与王弘之诸人出千秋亭饮酒，裸身大呼”(《宋书·谢灵运传》)。他只有把自己放任于山水之间，才能减轻心灵的痛苦。因此，在他的诗中，既可以见出寄情山水、暂得超脱的欣悦，又折射出潜藏于生命深处的深深的痛苦。该诗作于景平元年(423)夏秋之际，描写的是他初次归隐家乡始宁后参加的一次佛教活动——向僧人施舍粥饭。

该诗开头两句“迎旭凌绝嶝，映泫归溆浦”，交待了诗人的游踪。早晨，诗人迎着初升的太阳，沿着崎岖陡峭的山路攀登。又在流水朝阳的辉映中，来到小溪的岸边。“钻燧”四句，写所见僧人清苦的生活。僧人仍用古老的方法钻木取火。在岸

边的高地上，是他们石砌泥封的小屋。房屋没有富贵人家的红色屋脊，掩盖屋顶的是采自田野的宿莽。僧人远离人寰，息心去欲，过着简朴苦寂的清修生活。此时，诗人又把视线转向林中。"同游"四句写所见之景。只见他们闲散无拘，任心漫游，在幽暖的山林中时隐时现。晴空之中，浮烟轻飏，法鼓声声，林寂心静。"忘怀狎鸥鲦"，狎，亲近。此用《列子》典："海上之人有好沤鸟者，每旦之海上，从沤鸟游，沤鸟之至者百住而不止。其父曰：'吾闻沤鸟皆从汝游，汝取来，吾玩之。'明日之海上，沤鸟舞而不下也。"倘生捕捉之心，鸟便舞而不落于地，倘泯灭了机心，则鱼亦视之如同类。水面上，水鸟自由飞翔；小溪中，鱼儿随意畅游。诗人此时也忘怀尘世烦恼，身心沉浸在自由观照的快意之中。同时也感悟到了养生之道："摄生驯兕虎。"摄生，即养生。此句典出《老子》："善摄生者，陆行不遇兕虎，入军不被甲兵。"善于养生的人，行路的时候不会遇到犀牛和老虎，进入军中也不会遭到杀戮，总之不会自蹈死地。在老子看来，人的思想如果修炼到了没有求生之念，没有畏死之心，泯灭了自身和外物的界限而归于玄同，就达到了全身之道的极点，任何东西也不能伤害他了。这两句诗描写了诗人暂得超脱的心境和齐物、养生的玄思。抬眼远望，山峦重叠迷茫，不禁"望岭眷灵鹫"。灵鹫即灵鹫山，又名灵山，佛祖所居之地。诗人忍不住也要皈依佛门了。正如后世王维所说："一生几许伤心事，不向空门何处消?""延心念净土"，延心即引心。净土，佛教指没有尘世污浊的庄严清净世界。这两句互文见义，表达了厌弃尘世，往生西方净土的愿望。结尾两句感悟佛理："若乘四等观，永拔三界苦。""四等"，指四无量心，即慈悲喜舍四种精神：给人快乐曰慈，救人苦难曰悲，见人离苦得乐而欣悦曰喜，怨亲平等曰舍。众生皆有佛性，要等而观之；诸法性空，没有分别，要等而观之；众生与诸法，终归一个"空"字，要等而观之；四大皆空，怨亲平等，敌与我已没有界限，也要等而观之了。"永拔三界苦"，"三界"指欲界、色界、无色界，属于六道轮回之中。其中之苦，有所谓生、老、病、死等苦，甚至乐也是苦，因为它转瞬即逝。简言之，一切苦。如何才能永远出离苦海？要做到看出一切皆空，从而入无余涅槃，达到人生之极乐。

诗人生逢乱世，既有入世之心，又有被谤之忧，始终在息心和遑志的心灵深处挣扎，在出世和入世之间徘徊。全诗最终虽说"永拔三界苦"，但那终究只是一个美

好的愿望,篇末这一"苦"字才是诗人意识深处的真实写照。

诗的结尾"若乘四等观",用了一个"若"字,意为"假如"。"四等观",究其本质是"空观"。诗人既然认识到了:假如以"空"观人生,就会超脱人生的痛苦。他为什么不让它变为现实,仍然停留在假设的层次上呢?这说明物与我的界限是不易泯灭的,生与死的界线是不易泯灭的。什么时候才能"永拔三界苦"呢?或许,只有在死了以后,不过,到那时,他也没有了生之乐。谢灵运的一生,是矛盾痛苦的一生,诗中所呈现的诗人心态正是形象的说明。

艺术上看,这首诗讲究对仗。除一联不对仗以外,其余各联对仗基本工稳,透露出诗歌格律化的信息。谢诗因山水而驰名,而该诗却写山水不多。全诗基调平静淡泊,而且染上了野逸之趣和出世情怀,以体悟佛理为旨归,是谢诗中玄思较重的一篇。

投道一师兰若宿

唐·王维

一公栖太白,高顶出云烟。梵流诸壑遍,花雨一峰偏。

迹为无心隐,名因立教传。鸟来还语法,客去更安禅。

昼涉松露尽,暮投兰若边。洞房隐深竹,清夜闻遥泉。

向是云霞里,今成枕席前。岂惟暂留宿,服事将穷年。

道一师,据清人赵殿成《王右丞集笺注》,指江西道一禅师。道一禅师俗姓马,名道一,史称"马祖道一"。他是六祖慧能的再传弟子,禅宗的第八代大师。《古宿尊语录》谓其"神宇有异(容貌奇特)",唐代权德舆《唐故洪州开元寺石门道一禅师塔铭序》说他"舌广长以覆准,足文理而成字(伸出舌头能盖住鼻子,脚底的纹理呈现出文字形象)"。总之,他是一个极富传奇色彩的人物。马祖道一弘扬"顿悟"说,皈依在门下的弟子多达千人以上,其中得到他的"印可(同意)"的就有一百三十九人,可谓盛极一时。这首诗写的就是诗人拜访马祖道一并投宿于其寺院中的所见、所闻、所感。

兰若是佛寺的别称。太白是山名,为道一禅师寺院的所在地。开篇两句交待道一禅师的居所在太白山上。高峻雄伟的山,实际上是道一禅师伟岸人格与高洁品行的象征,暗含着对于道一禅师的赞美,正所谓"高山仰止"。"梵流诸壑遍,花雨一峰偏"的"梵"字是个音译词,义为"清静、寂静",后用来指称与佛教有关的事物。这两句在写景的同时,也描绘出此地浓厚的佛教气氛:山谷里回荡着禅思佛意,奇花异草就像下雨洒落般铺敷点缀着山峰。

"迹为无心隐,名因立教传"这一联是倒装句式。《宗镜录》云:"无心是道。"因为不起妄心,所以道一禅师能够隐迹潜踪,以佛法教化众生,由此名声远播。隐迹与传名本来是矛盾的,然而在道一禅师的身上却获得了高度的统一,这正是对他高尚德行的最好诠释。"鸟来还语法"化用了佛经中的典故。《续高僧传》卷八记载:"尝有胶州刺史杜弼于邺显义,来请范冬讲,至《华严》六地,忽有一雁飞下……正对高座,伏地听法……又于此寺夏讲,雀来,在座西南伏听,终于九旬。"诗人用这样一则讲经引来鸟雀听法的灵异故事,盛赞道一禅师修行深厚。并且,道一禅师送走客人后,很快就能排除杂念,入于禅定,能时时保持佛性的清静。

接下来作者叙述自己的行止。"昼涉松露尽,暮投兰若边。洞房隐深竹,清夜闻遥泉。"诗人白天探幽览胜,傍晚才来到住宿的地方。房子隐蔽于茂密的竹林之中,夜里还能听到从遥远的地方传来的泠泠泉水之声。

诗人安憩下来,然而流动的思绪并未就此打住。从前还只能停留在朦胧的向往之中,而今这一切尽在眼前、触手可及,真的如同做梦一样让人不敢相信,欣喜愉悦的心情自然溢于言表。这样的环境也引发了诗人无限的向往和留恋,诗人袒露自己并不仅仅满足于暂时的留宿,发出了后半生情愿皈依禅门,摆脱俗世羁绊,在此清修的感叹。在优美的环境中安憩,洗却尘想,尽情放松心灵,这又何尝不是每个读者的愿望。这愿望如此美好,一如心底真诚的呐喊,最终使读者与诗人达成心灵的共鸣。

禅悦二首

清·张问陶

蒲团清坐道心长，消受莲花自在香。

八万四千门路别，谁知方寸即西方。

门庭清妙即禅关，枉费黄金去买山。

只要心光如满月，在家还比出家闲。

张问陶(1764～1814)，字仲冶，号船山，四川遂宁人，清乾隆五十五年(1790)进士。他一生致力于诗、书、画，造诣颇深，诗名满天下，被誉为"蜀中诗人之冠"。这组诗写于嘉庆十四年(1809)。作者曾任吏部郎中，有"兼济天下"之志，但是朝廷闭关自守，国内积习陈弊由来已久，国外有英、俄势力的威胁。作者本想指陈时弊，但好友洪亮吉的悲惨遭遇让他望而却步，而且朝廷官员多求自保，诗人明白自己一人也难有所作为，故渐渐失意，遂问津佛学，退隐山谷，于禅机理趣中获得身心的愉悦。其《自述》诗正是作者由仕入林的写照："宦海沉浮二十年，司封司谏旧神仙。眼中岁月追风马，意外功名水上船。难报君亲犹窃禄，未离身世且参禅。深宵负手观乾象，万影横飞总湛然。"

"禅悦"是指进入"禅定"境界中，人会感到身心安然愉悦。"蒲团清坐道心长，消受莲花自在香"，"蒲团"是指用蒲草编成的一种坐具。"莲花"是西方极乐净土中的物象之一，是佛性的象征。传说佛祖降生前，皇城池塘里突然盛开了大如车盖的奇妙莲花，佛祖修成正果后，其座位便称"莲花座"。据《观无量寿经》说，凡是投生于西方极乐净土的人，首先投生在西方净土的莲花之中，莲花依对佛教的信仰程度次第开放，之后就能看到西方诸佛，聆听佛法。这里的莲花不仅是实景描写，也喻指佛国莲花。作者清心寡欲，端坐于蒲团之上，置身在清香脱俗的恬淡氛围中，诚心礼佛，心灵归于沉寂，思量佛法的精深与广大，并享受着参禅悟道带给心灵的愉悦，一切尘世的忧伤烦恼都在莲花光华中消失。"八万四千门路别，谁知方寸即西方"是作者礼佛悟道的所得。"八万四千"形容数目很多，这是印度人的习惯语，佛

经中常见,并非真有这么一个八万四千的确定数目。"方寸"就是心。禅宗四祖道信说:"百千妙门,同归方寸;恒沙功德,总在心源。"(朱棣《〈金刚般若波罗密经〉集注》)虽然参悟佛法摆脱烦恼有众多法门,而且法法有别,但是终归要获得心灵的升华和解脱,只要悟得此境,方寸的心田即可证得西方极乐。

第二首诗所阐明的理趣同样是"明心见性",说明贵在心性的自得,而非外在的求索。作者认为只要心灵湛然,意静思定,关照自身心性的清净,那么在庭院清幽的家中修持,同样也可以进入禅关,而不必刻意追求清谷幽林,深山寂野。"只要心光如满月,在家还比出家闲",与上一首中的"八万四千门路别,谁知方寸即西方",都重在言心性澄明,其意旨和理趣可谓互相呼应,一脉相承。

佛法告诉我们,人的本心本性即是我们通向自在、快乐、智慧的大门,心圆满清净了,则事事自然迎刃而解,外界的一切是非曲直,好坏对错完全由我们内心来决定。有这样一个故事:

有位禅师买了一个花瓶回来让众僧欣赏,一位小沙弥在打扫房间时不慎将花瓶打碎了,大家都非常害怕,低着头等着禅师的训斥,禅师知道这件事后,只是平静地说:"把碎片扫一扫吧!"众沙弥不解,打碎花瓶的小沙弥去询问缘由,禅师回答说:"当初买这个花瓶时是想让大家欢喜,既然破了,就不欢喜了,这不是失去了当初的本意了吗?"

达摩祖师看到珍贵的珠宝,却认为这不过是人心赋予了它价值,其实它的价值是相对的、虚妄的,当人们认为他不珍贵了,那也许它就是普通之物。因此,面对周围的一切,心态最为重要,内心平和宁静,烦恼忧愁自然无处滋生。生活中发生着形形色色、千奇百怪的事情,世事的所谓好与坏,完全由我们的内心来决定,所以,试着调整好自己的心态,得也好,失也罢,都能看得开,放得下,这样才能解脱自在,这样的人生才是光明的、积极的。

2. 禅境诗

作者设象寄意,诗的特点是寓思想于形象中,禅意不在字面上,而在境界中。

船居寓意

唐·释德诚

千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。

夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。

释德诚，晚唐人，人称“船子和尚”。他因船而悟道，又以船接引有缘之人，流传下来的39首《拨棹歌》（又称《渔父词》）就是他悟道的体验。这里所选是《拨棹歌》的第二首，后人又称为《船居寓意》。诗中描写月夜垂钓的情景和过程，将玄妙的禅理寓于优美的诗情画意之中。

一般垂钓，都在白天进行。而诗中所写的垂钓，是在一个宁谧的明月之夜。长长的足有千尺的丝线笔直地垂入江水中，水面受到触动，一个水波才起，随之而来的便是万重的波光晃漾。何等静谧的夜晚！多么幽美的垂钓画面！结果呢，夜深水冷，鱼儿没有上钩，于是满载明月而归。

垂钓的过程，也就是习禅了悟的过程。以“鱼”喻禅，特点是浑融、虚空，能包容一切，示化万千。诗人以垂钓喻求禅。“千尺”，比喻禅的幽深玄妙，“波”比喻人的心念意识。自性本来清静，因受到外境的污染，而变得扰动不安，被自己设置的种种妄念所迷。求禅便是妄念，所以，一念才动，万念俱起。“钓鱼”就是妄念，所谓“大钓不钓”，因此，才下钩，心波浪识便迭相涌动，一波动而万波相随。一个“动”字，语义双关，既传神地刻画出江面上万波荡漾的垂钓画面，又形象地描绘出求禅之人妄念迭起扰动不安的内心世界。六祖慧能说，“不是风动，不是幡动，仁者心动”。心生，则种种法生，心灭，则种种法灭。当我们执著于某种妄念的时候，千般烦恼便因之而生；一旦放下心中的包袱，便是风清月朗海阔天空的美妙庄严境界。波动而心不再动，波随而心不再随。“夜静水寒”，指内心的躁动渐渐平息，心虑渐渐释放，于是出现了波纹不动的清凉世界。“夜静”即心静，“水寒”即心凉。“鱼不食”，指鱼不受钓饵，比喻求禅之人终于觉悟，禅是不假外求的，因此，放下刻意寻求的心念，让心灵自由舒展，从而回到真正的精神家园。

"满船"句,最为精彩,展示出求禅之人开悟时所达到的圆满境界。"船空"即心空,觉悟之时,心空无物,一片澄明。然而,鱼虽未得,却满船明月,一身清辉,这到底是得还是失?是有还是无?是实还是虚?自然无须回答而实际上也不能回答,因为"开口便错"!按照一般钓鱼者的心理,心里自然是沮丧和懊恼,禅却告诉你,没有鱼也没关系啊,不是还有满船明月嘛。在生活中,平平淡淡才是真,有得必有失。它昭示我们,若能以平常心对待生活中的一切,随缘任运,不执着,不强求,不贪恋,便能从容中道,获得身心的大自在。得鱼,有得鱼的喜悦,空船而回,也有明月相随的惬意。陆游《解闷》云:"君能洗尽世间念,何处楼台无月明?"这才是生命真正的圆满!这时的心如同天上的明月一样,虚空、明净、超脱、圆融,映照万物而又不粘滞于物。这就是求无可求的禅的境界。

播秧诗

宋·契此

手把青秧插满田,低头便见水中天。

心地清净方为道,退步原来是向前。

契此,又称布袋和尚,世人以为弥勒的化身。他擅长用诗偈的形式宣讲禅理,开示学人,流传下来的偈语共二十四首,这里所选的《播秧诗》最为脍炙人口。诗以描写插秧的过程来表达自己的禅悟体验。禅宗主张从凡境切入,认为平常心是道。因此,禅的体验离不开日常生活,行、住、坐、卧、担水、劈柴、饮茶、吃饭,甚至种地、钓鱼等等,一切平凡的日常生活都可以参禅悟道。这首小诗,就是通过插秧劳动而悟出的佛禅妙理。既亲切平易,又警策动人。

插秧的姿势比较特殊,身体向后倒退,一步一步顺次把秧苗插进田里,所以,一低头便能看到倒映在水中的蓝天。插秧是水稻生产过程中的重要环节,插秧之前,要先将田里蓄满清水。插秧不是力气活,但需要弯腰曲背,倒着身子而行,是特别累人也是特别枯燥的,其间,很少能直起腰来抬头看看天空,望望远景。然而,就在你低头插秧的时候,不经意间突然发现,蓝天白云原来就在水中!最优美的景致就

在你的脚下，就在你的眼前！水中，那与蓝天白云重叠着的，还有你自己的影像！它们相容互摄，清虚、明净、空灵、浑融。这到底是水还是天？白云是在天上还是水中？而哪一个才是真实的自我？刹那而成永恒，你恍然大悟，插秧的枯燥与疲劳顿时烟消云散，化作了脸上的一抹微笑：原来，低头、抬头竟都能看到广阔的蓝天，反照自身，才能看清真实的自我，才能认识自己的本来面目。"心地清净方为道，退步原来是向前。"只要一念清净，便处处是道，"青青秧苗，原是法身"。插秧时，只有退步，才是从容中道，才有"青秧插满田"的前进与圆满。所以，表面上看是退步的插秧劳动，事实上正是向前。"心"，指六根中之"意"根，这里以一根代表眼耳鼻舌身意六根。佛说，无心是道，心净则佛土净。只有回到无心无念的原初状态，才能在回光返照时重见性天。从而悟出：道（稻）就在你的手上。地上可以看到天空，低处可以看到高处，退步可以作为进步。

佛讲回光返照，反观自身，这从方法论上来说，就是教人回头教人退步的。"念念回首处，即是灵山"，"苦海无边，回头是岸"，"放下屠刀，立地成佛"。只有"回首"、"回头"、"放下"，才能明心见性，了悟成佛，而这正与插秧一样，是以退为进，以退步证得自性的光明。"归来笑拈梅花嗅，春在枝头已十分！"更是对退步的彻悟。然而，世俗中的芸芸众生，总以为人生向前走，才能见到无限风光，因此往往就高不就低，舍近而求远。这首诗昭示我们，高与低、前与后不是绝对的。有时，低头和退后并不就是消极，而是恰恰相反。如果我们能在喧嚣的红尘中，绽放出柔软的清净之莲，就等于在人生的苦海中，勇敢地驾起了普渡的慈航。在荣华正好时退步，在是非恩怨中低头，那么，我们就会拥有雍容豁达的人生，海阔天空的人生，积极快乐、幸福圆满的人生！

茄子

宋·郑清之

青紫皮肤类宰官，光圆头脑作僧看。

如何缁俗偏同嗜，入口原来总一般。

郑清之(1176～1251),字德源。宋嘉泰十年(1210)进士及第。宝庆六年(1231),理宗任命他为右丞相兼枢密使。他为官清正,尽职尽责,慨然以天下为己任,先后封申国公、卫国公、越国公,拜少保、少傅、少师、太师、太傅,极尽文人之荣耀。但他多次请求辞官返乡,直到淳祐七年(1247)才获得批准。回到家乡后,经常放浪于山水之间,栖身于僧房古刹。晚年好佛,曾作《劝修净土文》。他的这首《茄子》就蕴含着深刻的佛理。

禅宗讲究从日常生活中悟道。"道"存在于生活的各个方面,每时每刻。无论吃饭、穿衣、睡觉、劳作,时时处处都有"道"的存在,要从这些最平凡的现象中悟出自我本性。悟出了自我本性也就悟出了"道",也就悟出了佛理。这首诗就揭示了佛性平等、凡圣一如的道理。

"青紫皮肤类宰官",是说茄子有的青皮,有的紫皮,正像当时的宰官一样。"光圆头脑作僧看",从外形光圆这一特征看,又像出家的和尚。到底是宰官还是和尚?从禅宗的角度来看,心生则种种法生,心灭则种种法灭,种种分别皆由妄见而起。它本来只是一个茄子,但人心一会儿把它想成宰官,一会儿把它想成和尚。其实,人们所见非真,只是一种幻像,就连人的妄念也是空。唯有潜藏于事物内部的佛性才是绝对真实的存在,而且这种佛性对于众生都是平等的。在朝为官,若能当下识自本心,顿见自性本来清净,就是佛;若出家为僧,心在红尘之中,本性迷失,不能自悟,便是俗人。人有僧俗的差别,有悟和未悟的差别,但佛性没有差别。

"如何缁俗偏同嗜",缁,黑衣,代指僧人。嗜,喜好。为什么僧俗都爱吃茄子呢?没有别的原因,只因为茄子好吃。"入口原来总一般",原来,无论是僧是俗,都是人。人性没有差别,佛性存在于人性之中,佛性也没有差别。另外,茄子的味道象征了佛性,无论在什么样的人口中,味道永远是一样的,暗含了佛性永恒的道理。

真如永恒,大道永恒,人性也是永恒的。郑清之为什么屡次请辞,因为他知道功名利禄是身外之物,生不带来,死不带走,人生重要的是身心的自由。怎样获得身心的自由呢?佛教要人们当下认识到自我本性,当下便能解脱。人不能脱离物质生活而存在,所以要想活在这个世上,就需要基本的物质供给,当下开悟的人对物质的需求只满足生存的需要,不再追逐满足更多的欲望,就可以在世间挣脱名缰

利索而得以解脱。俗话说“知足常乐”，如果无休止地追求名利享受，必然陷身于无边的苦海。

这首诗的写作特色有三：其一、取材自平凡的日常生活，把生活中最常见、最平凡的茄子随手拈来，从中悟出佛理，使人觉得亲切自然，容易理解诗歌所蕴含的道理。其二、用词浅显，寓意深刻。全诗没有生僻的词汇，“老妪能解”。但是，其中却蕴含了众生平等、圣凡一如的佛禅旨趣。其三、诙谐幽默，趣味盎然。诗人在日常生活中，见到茄子，忽然有所悟，就拿着茄子翻来覆去的研究、体会。一会儿看作威严的宰官，一会儿看作光头光脑的和尚。想起来有一种戏剧性的因素在其中，风趣诙谐。

悟道诗

元・杨妙锡

尽日寻春不见春，芒鞋踏遍陇头云。

归来笑拈梅花嗅，春在枝头已十分。

杨妙锡是宋末时宫人，元初时杭州西天目山比丘尼（俗称尼姑）。出家男众名为比丘，出家女众名为比丘尼。比丘尼是中国妇女中比较特殊的一个群体，在男尊女卑的封建社会，很多比丘尼在修道的过程中，条件是十分艰苦的，但那些优秀的比丘尼以及众多默默无闻的佛教女性，却以独有的风格魅力和悟性才华在中国禅宗史上占有一席之地。杨妙锡这首以梅花悟道的小诗，为我们精妙地揭示出佛经中“求不得苦”的真谛。

全诗描写作者出外寻春历尽千辛却不得，归来却发现春就在自己的身边。寻春的过程象征着自己求道开悟的始终，作者为得禅理精妙，不辞辛苦，辗转求索，为求佛法真谛从未懈怠。“尽”和“遍”字，分别从时间和空间上渲染出作者求道的诚心和坚持，但周遭的辛苦仍旧是不得入道之法，其苦闷、失落、无奈之情，无以言表，只得踏上归途。“归来”看到梅花正浓，香袅迷人，春意盎然，不禁会心地拈枝梅花来嗅。一个“笑”字，不仅道出了求道者看到春意满枝的欣喜，也再现出心中顿悟真

谛的满足，以及经历苦寻之后而得到解脱的会意和欣喜，正是“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”。实际上，佛性就在自心，根本无需向外求索，无法体悟到这一点的人，偏要历尽千山万水向外寻求，殊不知“春意”就在自己的身边。

其实，我们每个人自身都拥有着内心给予的巨大财富，但这财富却常常被我们所忽视，人之所以执念不断求索，只因不知足，俗话说“知足常乐”，面对生活中许多绚丽的诱惑，我们不妨换一种知足的角度去想一想，这样也许就可以避开众多求索的烦恼。比如我们拥有了一份工作后，很多人却想着如何更快加官晋级，如何迅速出人头地。当达到预期目的时，又想着更高的职位，更多的财富，所谓“这山望着那山高”。于是终日马不停蹄，为功名所累，直至身心俱疲，可是获得财富地位时，短暂的欢愉又怎能补偿长久以来为事事所累的疲惫心灵。人生大部分失落烦忧皆来自不知足，人生有无尽的愿望也会带来不尽的痛苦。所以，身处滚滚红尘中的我们，不妨抛弃那些蝇营狗苟的心机，剥去心中层层俗尘，时时明已心，见已性，怀抱一颗知足之心，努力去发掘和欣赏周围的一切，你就会体悟出身边人的珍贵，周围事的可贵。

3. 禅趣诗

禅趣诗介于禅言诗与禅境诗之间。诗中不乏“悟空”、“解脱”之类字眼，禅意有迹可寻。但言禅理而避免理胜于辞，藉重形象，更突出禅趣。

赠胡僧

唐・周贺

瘦形无血色，草屦著行穿。闲话似持咒，不眠同坐禅。

背经来汉地，袒膊过冬天。情性人难会，游方应信缘。

晚唐诗人周贺，早年出家为僧，法名清塞，后来在姚合的帮助下还俗，对佛门生活以及为僧的甘苦有着很深的体验，所以，其佛禅题材的诗歌往往写得真挚动人。这是赠给一位胡僧的诗。胡僧，从外国或西域等少数民族地区而来中土的僧人。

白马驮经，佛陀东来。佛教自西汉末年传入中国，后经魏晋六朝与本土文化的碰撞磨合，至唐代而进入了一个新的繁荣时期。这期间，许许多多的外国僧侣或西域等少数民族地区的僧侣，即胡僧，不辞艰辛来到中土，翻译佛典，弘扬佛法，对中国佛教的发展做出了卓越贡献。有唐一代，政治经济文化高度发达，整个社会显出一种恢宏的气度和开放的胸襟。因此，它的宗教政策总体上也是开放的，来中国学佛求法的人大有人在，如来自朝鲜和日本的学问僧；而到中国传教弘法的人也大有人在，周贺这首诗中的胡僧就是来传经布道的。他历经千辛万苦来到东土大唐，已经瘦得脱了形，脸上连血色都没有了；由于走路太多，脚上的草鞋都磨破了。他的性情志趣和行为习惯与中华人物截然有异，平常说话就像念咒一样，不睡觉的时候也常常如同正在坐禅。即便是严寒的冬天，也是袒露着臂膊。如此，很难为一般人所理解。然而，诗人对胡僧充满了同情，勉励他，既然是为了弘扬佛法而来，就该相信人与人之间是有缘分的。

诗人手中的笔犹如一个长长的镜头，由远而近，再由上而下，由头到脚，细细地拍摄着远道而来的人，使一个由于长途跋涉而衣衫褴褛形容枯槁的僧人形象，在读者面前生动鲜活起来。“瘦形”，身体消瘦，这是远观。“无血色”，指面容憔悴，这是近瞧。“草屦”，葛麻等制成的鞋子。“著行”，穿着行走。“穿”，磨穿，磨破。一年年含辛茹苦经冬夏，几万里雨雪风霜处处家。他几时离家？行程几何？踏过了多少险山恶水，经历了多少日晒雨淋挨饿受冻，才把身体弄成这幅模样？到底是一种什么样的信念和精神力量支撑了他的苦行和坚韧？都不必问了，只看他的形容和装束，一切便已了然。三、四两句，转而描写胡僧的言谈举止和行为习惯，既写出了胡僧虔心向佛的苦修精神，同时也表明其语言和行为与中土有着很大的差异，不容易为人理解。胡僧历尽千辛万苦来到异国他乡，目的何在呢？他是肩负着自度度人自觉觉他的慈悲宏愿而来，目的是弘扬佛法，传播宗教，发展信徒。“袒膊”，袒露着臂膊，偏袒右肩是印度僧侣的生活习惯。这种习惯并不符合大唐风习。末尾两句抒发感慨并致以劝慰之词，言外之意是，相信你在中土一定能遇到有缘人，将你的佛法发扬光大。

佛教是外来的东西，是舶来品，而每一种新事物的出现流传发扬光大，都要经

过众人由排斥到慢慢接受的过程。这首诗,高度赞扬了布道者的苦行精神。

口占绝句

宋·道潜

寄语东山窈窕娘,好将幽梦恼襄王。

禅心已作沾泥絮,不逐春风上下狂。

道潜(1043～1106)本名昙潜,号参寥子,赐号妙总大师。幼即出家为僧,能文章,尤喜为诗。与苏轼、秦观友善,常有唱和。哲宗绍圣间,苏轼贬海南,道潜亦因诗获罪,责令还俗。徽宗建中靖国元年(1101),曾肇为之辩解,复为僧。崇宁末归老江湖。

正如题目"口占"所说,此诗是诗人宴席上随口拈来而成。关于此诗有一段佳话。苏东坡守彭城时,好朋友道潜前去拜访,正遇上主人大摆宴席招待宾客。席上歌儿舞女轻歌曼舞,极尽声色之乐。东坡令一歌妓前去向僧人道潜索诗以助弹唱。身为和尚的道潜援笔即书,写下此诗,满座大惊,道潜自此名闻海内。

"东山窈窕娘"用晋代谢安故事。《晋书·谢安传》载谢安在东山(今浙江上虞)时,蓄养了一些女艺人,人称"东山妓",此句点出对方身份——妓女。

"好将幽梦恼襄王"出自宋玉《高唐赋》。"昔者楚襄王与宋玉游于云梦之台,望高唐之观,其上有云气,崒兮直上,忽兮改容,须臾之间变化无穷。王问玉曰:'此何气也?'玉对曰:'所谓朝云者也。'王曰:'何为朝云?'玉曰:'昔者先王尝游高唐,怠而昼寝,梦见一妇人曰:妾巫山之女也,为高唐之客,闻君游高唐,愿荐枕席。王因幸之。去而辞曰:妾在巫山之阳,高丘之阴,旦为朝云,暮为行雨,朝朝暮暮,阳台之下。旦朝视之,如言,故为立庙,号曰朝云。'"恼,挑逗、撩拨之意。总首二句意在告诉对方不要来纠缠我,还是找别人去吧,我对此不感兴趣。由此可见,道潜之信守佛戒,不近女色,并非是意志力克制的结果,而是他已入定界,此心已死。

"禅心已作沾泥絮,不逐春风上下狂。"这两句解释原因:我潜心修禅,心无余物,就像沾染了泥的柳絮,沉于地面,不可能随风飘浮了,我也不会因你的挑逗而动

凡心。“沾泥絮”之喻妥帖恰当。柳絮轻飘于天，随风逐舞似人心之浮于世，佛家有“放心”之说，盖指心猿意马；柳絮沾泥不再飘浮，喻禅心已定，心如止水，“放心”已“收”。诗人之不为声色所动，不是有意识地恪守佛门戒律，刻意约束自己，而是心已入定，形如死灰，春风吹不起半点涟漪。

如果我们跳出事件本身的苑囿，用更为宽广的眼光来体味此诗，则发现其中蕴含着更深一层的禅理。现实生活中也有许许多多的诱惑，比如，金钱、权力、美色，在诱惑面前，我们唯有从心性上克制，明心见性，心如止水，才能不被外物所障蔽，保持心灵的纯洁和宁静，坚守一方纯净。

题汤泉壁

宋·可遵

禅庭谁立石龙头，龙口汤泉沸不休。

直待众生尘垢尽，我方清冷混常流。

可遵，北宋诗僧。汤泉即温泉，此处汤泉当指庐山脚下的温泉。《庐山纪事》云：“僧常凿石龙为首以出泉，今废。”可遵当年云游庐山时，作此诗题于山脚下寺庙中墙壁上。后来，苏轼游庐山至汤泉，历览上百首题诗，唯独对可遵的这首《题汤泉》大加赞赏，并作诗一首。题云《余过温泉，壁上有诗云：“直待众生总无垢，我方清冷混常流。”问人，云：“长老可遵作。”遵已退居圆通，亦作一绝》。诗为：石龙有口口无根，自在流泉谁吐吞？若信众生本无垢，此泉何处觅寒温？

可遵的诗赞扬了汤泉的献身精神：发愿洗净众生污垢，而不惜自身混同常流。诗人其实是借汤泉自喻，表达自己愿为弘扬佛法，普度众生而献身的无私精神。

“直待众生尘垢尽，我方清冷混常流。”书写汤泉的献身精神。我（指汤泉）为众生而生，愿意容纳世间众生，为他们洗除尘埃污垢，只要能洗净众生，我宁可变为清冷的水与常流混合为一。在此，诗人以汤泉自况，尘垢犹似人心中的执障，其内在含义则是说，我（禅师）身为佛门弟子，负有弘扬佛法，普度众生的责任，为世间众生解除心中困惑，帮助他们净化心灵，是我义不容辞的，只要世人破除心中迷惑，悟得

佛法，我自身即使不能成佛得正果也没有遗憾。

佛以慈悲为怀，悲悯一切众生，普度众生去迷去执，净化心灵，帮助他们从心念欲求的迷障中解脱出来，度他们到彼岸的佛界净土。

咏石僧

宋·汤思退

云作袈裟石作身，岩前独立几经春。

有人若问西来意，默默无言总是真。

汤思退(1117～1164)，字进之，号湘水，青田人。南宋绍兴十五年(1154)进士。总的来说，他是个处事谨慎、奸诈多疑、有才无德的人。宰相秦桧病危的时候，向他嘱托后事，并赠金千两。他没敢收，他担心收了以后会被认为盼望秦桧早死。不料却因祸得福，高宗误以为他不是秦桧一党，授枢密院事，参与朝廷军政大事。隆兴元年(1163)孝宗即位后，汤思退出任宰相。他遣使向金求和，暗地唆使金人重兵压境，威逼议和。这些行为是他一生的污点，为世人所不齿。但是，他还有相当的文学才能，著有《永祐陵迎奉录》，他的这首《咏石僧》虽是佞对高宗之作，但也写出了他对佛法的透彻了悟。

据《湖海新闻》记载，有一天，高宗坐在寝殿中，汤思退在一旁垂手站立。高宗说："你的家乡可有什么神奇的去处?"汤思退怕说没有扫了高宗的兴致，就说："臣的家乡有一石僧，上面题诗一首：云作袈裟石作身，岩前独立几经春。有人若问西来意，默默无言总是真。"高宗听了，大加叹赏，说诗歌符合佛法大意。本来，他的家乡没有这首诗，他害怕高宗追究起来，治自己的罪，就连夜派人回到家乡，把这首诗刻在石僧旁边。诗歌本来是为了讨好宋高宗，即兴臆造出来的，但也很有意境，传达出了对石僧的高大、神秘的感觉，以及由此引发的对佛法大意的体悟。

佛本来不能从色身见到，佛说："若以色量我，以音声寻我，欲贪所执持，必不能知我。"但是，佛家为了弘扬佛法，教化俗众，所以为佛塑身立像，使人体悟佛法也好有个凭借。

诗中所描写的佛像是“云作袈裟石作身，岩前独立几经春”，使人联想到：在陡峭荒寂的山岩之前，一尊高大的石僧默默地矗立，春去秋来，花开花落，唯有这尊石僧，独立而不改。白云在它的身边飘浮，似乎为它披上了袈裟。既然佛不能从色身见到，这里的石僧只能说具有象征意义。它的高大象征了佛法广大，云为袈裟似乎向人们昭示着佛法的神秘、深邃、伟大。“岩前独立几经春”，石僧身边的草木有荣衰，白云有去来，昭示着“四大皆空”的佛理。石僧永不改变，象征着真如佛性的永恒。

高大神秘的石僧，好像蕴含着无穷的智慧，引起了人们向它问道求法之心。祖师的西来意是什么？石僧一语不发，它总是沉默不语，这是在向人们暗示什么呢？禅宗初祖达摩来到中国传禅法，这禅法的意思究竟是什么？弄明白了这个意思，就明白了佛祖的心法。所以，在中国禅宗史上，有很多人向他们的老师提问这个问题。老师的答案也是形形色色，例如：庭前柏树子、坐久成劳、日里看山等等，还有的举手便打，就是不说。这说明一切都是佛法，它无处不在。也说明它不可用言语表达，说出来的已经不再是佛法，它是脱离语言、脱离思维的绝对存在。

这首诗通过石像传达出了诗人对佛性的透彻了悟。诗中虽然描绘的是一尊石僧，却赋予了它佛家超脱的意蕴。说它默默无言，让石僧仿佛具有了生命和智慧，为诗歌平添了机趣。本来，佛家泯灭对立，是生是死不要纠缠太清，是石僧还是真佛也不要纠缠太清，它们如如不变的本性都是相同的。

游灵鹫寺

宋·黄初庵

屋畔危岑耸佛青，客归僧定掩云扃。

洞猿窣窣循墙过，几上偷翻贝叶经。

这是一首游览佛寺之作。灵鹫寺，东晋时印度僧人慧理登武林山时，见有一峰，叹道：“此乃中天竺国灵鹫山一小岭，不知何时飞来？佛在世日，多为仙灵所隐。”故山名“天竺”，峰名“飞来”，地名“灵隐”。于是慧理在飞来峰下建灵鹫寺。

此诗写诗人客游佛寺的见闻。“屋畔”，即寺旁；“危岑”，即高山，小而高的山为“岑”，此指飞来峰；“佛青”，即佛头青。僧人剃头，头皮呈青色。这里借以形容山色的青苍；“客”，寄居在佛寺的游客，指诗人自己。“僧定”，指僧人坐禅入定。即静坐敛心，不起杂念，使心定于一处；“云扃”，寺门；“窣窣”，形容快速行走时发出的声响；“几”，几案；“贝叶经”，指佛经，据《汉书·西域传》：“西域有贝多树，国人以其叶写经，故曰贝叶书。”作者通过描绘寺院的清静安谧气氛，赞扬了禅僧的定功之深及其所达到的佛禅境界。

庄严的灵鹫寺，旁边耸立着青青的高山，当留宿的游客归来时，寺门虚掩，寺僧正在练习禅定之功。诗人以游客的身份像导游一样将我们从寺外带入寺内，领略到一种清静的佛国景象和安谧气氛。洞中的仙猿沿着寺院的墙壁急急地走过，发出窸窸窣窣的声响，原来，他是到几案前来偷看贝叶经的啊。“洞猿”，据传说，飞来峰有呼猿洞，中有黑、白二猿在洞中修行，慧理一呼即出。佛寺本静，诗人又让传说中灵猿现身佛寺，并逼真地模拟出它的动作行为和情态，使人如闻如见，不仅为古老的佛寺添上了一层超脱世俗的灵妙色彩，而且更加反衬出寺院环境的静谧，以及禅僧的入定之深。仙猿的出现，且和佛经连在一起，形象显现“一切众生悉有佛性”的佛禅思想，同时又是对寺僧精神世界的一种提升。

庵中自题

宋·显万

万松岭上一间屋，老僧半间云半间。

三更云去作行雨，回头方羡老僧闲。

显万，宋代诗僧。《庵中自题》写他在山间庵中独坐的感受。

第一句“万松岭上一间屋”，写山间僧庵的处所。在万松覆盖的山岭上，有一间简陋的小屋，这就是诗人参禅打坐的地方。“万松”极言松树之多，好像林海一样，苍翠深邃。“岭上”点明了僧庵的位置。在这样苍翠浩淼的万松林中，在高高的山顶上，深藏着一间小屋，它远离人寰，环境是多么的幽静。“万松”和“一间”形成了

强烈的对比,突出了僧庵所处的位置之深。

第二句"老僧半间云半间",由第一句的环境描写转向室内的特写,聚焦在老僧参禅打坐的庵中。白云四处弥漫,把山岭围绕,在松间飘浮,也悄无声息地钻进了老僧打坐的房间。诗中描画了一幅安闲静谧的图景:白云悠悠,老僧默默,同处一室,却互不相扰,好像都在这里修行,比一比看谁的道行更深。在安闲的意境之外,又增添了不少情趣。

第三、四句:"三更云去作行雨,回头方羡老僧闲。"这两句是这首诗最有意趣的地方。前人大多把白云当作悠闲自在、无思无虑的化身。例如:陶渊明的"云无心以出岫",李白的"孤云独去闲",王维的"行到水穷处,坐看云起时",正觉的"闲云终日去还来",仲皎的"柴门半掩白云来"等等。而这首诗却反其意而用之:白云虽然很闲,但是,它还有行雨的任务,三更半夜也不得安身,这比起老僧来就要差得多了。老僧身心俱闲,既没有俗务缠身,心中也没有杂念困扰,惹得白云都有了羡慕之心。两句诗连用了三个动词,把云羡慕老僧的情态刻画得惟妙惟肖。一个是"去",写白云不得不听从任务的安排,离开这个安闲的地方。第二个是"回头",最能揭示羡慕的心态,我们仿佛看到白云以羡慕的眼光回头看看老僧,然后才无限留恋地匆匆飘走行雨去了。第三个是"羡",经过两层铺垫,才点明这一层含义,水到渠成,顺理成章。

诗歌虽然只有四句,却也写得舒卷自如、流畅自然。第一句"万松岭上一间屋"写全景并点明僧庵的位置,第二句"老僧半间云半间"是特写。这两句诗不是描写静态的画面,而是有了电影蒙太奇的效果。镜头由远处向近处推进,先是整体的图景——万松覆盖的山岭;接着出现了松林深处的小屋;随后是一个特写——老僧闭目,结跏趺坐,白云在屋中悬浮。第三、四句"三更云去作行雨,回头方羡老僧闲"接着上句的特写,写白云的出行,回头观看。整首诗意脉连贯,如行云流水,堪称佳作。

学诗诗

宋·吴可

学诗浑似学参禅,竹榻蒲团不计年。

直待自家都了得，等闲拈出便超然。

学诗浑似学参禅，头上安头不足传。
跳出少陵窠臼外，丈夫志气本冲天。

学诗浑似学参禅，自古圆成有几联。
春草池塘一句子，惊天动地至今传。

吴可是宋代诗评家，他的《学诗诗》三首是中国古代诗论史上以禅论诗的典型代表，揭示了禅悟和诗歌创作的关系。

第一首："学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等闲拈出便超然。"揭示了学诗和参禅的相似之处在于"了"。

"了"字在禅家看来，是修行的最终目的。"了"的过程是北禅宗所谓的"渐悟"，需要坐在蒲团上参禅打坐无数年。它的了悟过程可以用青原行思的"见山"三阶段来说明。《五灯会元》卷十七《惟信》中说："老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。"第一阶段是未参禅时，见到的山水是我们平常人眼中的山水，就是以唯物主义的眼光看山水，"我"是观察的主体，山水是观察的客体；山水有着各自本身"质的规定性"；我与山水之间存在着对立。第二阶段是参禅一段时间以后，悟出"色即是空"、"空即是色"，所见到的山水不是事物的本来面目，只是一种虚假的幻像。达到这种境界就会以"空"的眼光看待周围的一切，所谓"郁郁黄花无非般若，青青翠竹尽是法身"，这就是禅悟的"入处"。第三阶段是彻悟以后，发现以"空"的眼光看待山水仍然是没有彻悟的表现，应该连这个念头也去掉。面对山水，既不说它"空"，也不说它不"空"，就这样让他自然自在的存在吧，我则一念不起。这就是找到了"休歇处"，这就是达到了"了"的境界。

"了"字在诗家看来，是诗悟的最高境界。是彻底明白了作诗的各方面的规律，达到了"自如"的程度。无独有偶，我们可以用王国维的做学问的三种境界来说明。

他在《人间词话》中说：古之成大事业、大学问者，必须经过三种之境界："昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。"此第一境也。"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。"此第二境也。"众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。"此第三境也。这段话的含义是：做学问首先要志存高远，为此要吃得了苦，耐得住寂寞，不断地寻觅达到成功彼岸的路径。在确定目标、选定道路以后，必须经过辛勤的劳动，殚精竭虑，孜孜以求，即使累得形容憔悴、衣带渐宽也不后悔。谈到学诗，就是要不断地学习前人的创作经验，不断地揣摩，从最基本的平仄粘对，到选辞炼意，不辞辛苦地、一步一个脚印地学习、前进，最后就能达到最高境界。经过反复的追寻，千百度的揣摩，忽然之间什么都明白了。作诗也是这样，当把那些最基本的东西运用自如以后，作诗原来这么简单，原来是性情的自然流露，随手拈来，就是好诗。

禅家的"了"和诗家的"了"虽然归趣不同，但是，"了"的过程却是惊人的相似，都是在经过苦苦的追寻之后，达到的豁然顿悟的境界。

第二首诗："学诗浑似学参禅，头上安头不足传。跳出少陵窠臼外，丈夫志气本冲天。"强调学诗要注重自己参悟，不要因袭前人。

参禅讲究明心见性，这个过程往往需要个体的亲身体验。据说香严智闲禅师请师傅沩山灵佑为自己讲什么是"本来面目"，师傅说："我若说似汝，汝以后骂我去。我说的是我的，终不干汝事。"学诗也是一样。诗歌是个性化很强的东西，个人的禀赋、性格、学识、经验、构思方式、着眼角度等等方面的不同，造成了诗歌取意造境的不同。王夫之在《姜斋诗话》中说："身之所历，眼之所见，是铁门槛。"都强调了亲身体悟的重要性。

"头上安头"，比喻事情重复。比如人本来已经有头，如果在头上再安一个头，那是多余的，没有这个必要。《景德传灯录》卷十六记载：唐代有个元安禅师，临终时对大家说："我不是明天就是后天要同你们告别了，今有一事问汝等：若道这个是，即头上安头；若道这个不是，即斩头求活。"禅师所说的"这个"，就是禅宗的本体——"真如"。如果说它是，就是理解偏差，比喻为"头上安头"，终不是你说的那一事物；如果说不是，就是理解错误，比喻为"斩头求活"。试想：把头斩下以后，怎么能求活呢？在这里，禅师的本意是说"真如"存在于人的思维之外，既不能说它

是,也不能说它不是,说是和不是都是错的。这句诗中的"头上安头"与悟佛理无关,仅采用它字面的意思:诗歌是诗人的个性化创造,不必要在别人创作的形式、内容之上进行再创造,而是以个性化的本心直接体悟生活,创造出独得我心的诗歌。

由于人与人之间的生活经历不同,性格禀赋不同,思考领悟不同,做诗的意境和风格也不同。因此,不能因袭前人,要自己思考、领悟。宋代,诗人学习杜甫蔚然成风。最著名的有江西诗派,他们的"一祖三宗"奉杜甫为"祖"。诗法讲究"夺胎换骨"、"点铁成金"。其中就有因袭的成分,该诗认为像这样的作诗之法不足为传。其实,江西诗派的这种主张也有一定的可取之处,学诗总要继承前人的经验,在前人创造的意境上加以改造,也形成了一些新的东西。还是严羽说得好:"夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书、多穷理,则不能极其至。"江西诗派的学习杜甫,就是在"多读书、多穷理",学习前人。然而,做得太过,也难免招来诟病,被诗人讥为"头上安头"。

"跳出少陵窠臼外",是说反对因袭杜甫,不必事事处处以杜甫为最高标准。应该跳出这种僵化的窠臼,张扬自己独特的创造。"丈夫志气本冲天",这里的"志",可以理解为"情感";"气"可以理解为"性情、禀赋",是"虽父兄不可移于子弟"的。诗人本来有这种独特的"志气",就应该让诗从本真的性情中自然地流露出来。

第三首:"学诗浑似学参禅,自古圆成有几联。春草池塘一句子,惊天动地至今传。"《楞严经》上说:"发意圆成一切众生无量功德。""圆成"意思是成就圆满。吴可把"圆成"看作诗歌的最高境界,包含着自然、完整、不假斧凿、浑然一体,似鬼斧神工,天然工巧等等诸多不可言传的妙处。然后,诗人举了一个例子,谢灵运的"池塘生春草",说是达到了"圆成"的境界,并且夸张地赞美为"惊天动地"。叶梦得在《石林诗话》中说:"'池塘生春草,园柳变鸣禽',世多不解此语为工,盖欲以奇求之耳。此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到。"意思是说:当你不经意时,突发灵感,眼前展现出美妙的诗境,心中涌出的词语恰好能表达这种诗境,二者相遇,好诗便能做成。这和参禅是一样的,神会讲参禅时说:"但莫作意,自当悟入。"(《神会语录》卷一)也是讲在不经意中,受到某种契机的触发,就会突然领悟。

这三首学诗诗深得诗禅精髓，抓住了诗禅的"浑似"之处，引导读者领悟作诗之道。三首诗从三个不同的侧面蕴含了作诗的道理：第一首讲诗禅相似之处；第二首说不要因袭前人；第三首举具体例子，形象地告诉人们，什么叫"圆成"。三首诗层层深入，由一般到具体，虽然是诗，倒也不乏论说文的精密。不过，这三首诗一味的强调"自家了得"也并非学诗的最理想的门径，它容易把初学者导入歧途。刘克庄在《题何秀才诗禅方丈》中说："诗家以少陵为祖，其说曰：'语不惊人死不休。'禅家以达摩为祖，其说曰：'不立文字。'诗之不可为禅，犹禅之不可为诗也。……夫至言妙义固不在于言语文字，然舍真实而求虚幻，厌切近而慕阔远，久而忘返，愚恐君之禅进而诗退矣。"

读了这三首诗，我们在得到作诗的领悟之余，也得到了审美的享受。三首诗全部用"学诗浑似学参禅"发其端，恰似范仲淹连歌几阕"塞下秋来"，是那样的气势酣畅，令人神思畅达，品味不已、流连不已……

暑月访龙潭寄禅上人

清·八指头陀

一瓶一钵一诗囊，十里荷花两袖香。
只为多情寻故旧，禅心本不在炎凉。

八指头陀(1851～1912)，俗名黄读山，出家后法号敬安，别号八指头陀。他工诗且"学佛未忘世"，将爱国忧民的思想与佛家悲悯众生的教义交融为一，人称"爱国诗僧"。他七岁丧母，十二岁丧父，生活艰苦，因此辍学放牛过活。十六岁那年的春天，他正在牧牛，眼看满山桃花盛开，顷刻间因为风雨而落英缤纷，顿感人生无常，于是投寺出家，礼东林和尚为师。受具足戒后，在岐山恒志禅师门下参学五年。曾经在岐山下的阿育王寺礼拜佛陀舍利，自割臂肉，又燃左手两指来供佛，因此自称八指头陀。曾住持衡阳大罗汉寺，南岳上封寺，宁波天童寺，长沙上林寺等著名寺院，1912 年参与筹组中华佛教总会，公推为首任会长。有《八指头陀诗集》十卷、《续集》八卷、《白梅诗集》一卷行世。圆寂前一年，在天童山青凤岗营建塔院，取名"冷

香”，环植梅花，世人称为“白梅和尚”。

寄禅上人是作者的故友，诗写在炎热的季节里拜访友人的经过及所思所想，平淡的文辞中展现了超逸的情怀。“钵”是比丘六物（三衣、钵、坐具、漉水囊）之一，又称钵多罗。意译应器、应量器，即指比丘所用的食具。诗僧是我国古代文化中一个特殊的群体。早期佛教典籍中某些文体如“偈”，与诗体颇为类似，随着佛教的中国化，佛偈也渐渐地诗化。唐代以后，诗、偈有时很难区分，正如唐代诗僧拾得所说：“我诗也是诗，有人唤作偈。诗偈总一般，读时须仔细。”（《全唐诗》卷八百零七）。同时自六朝以来，诗人与名僧交游甚广，互相酬唱，很多“披着袈裟的文人”能文善诗且皆操笔立就，因此，中国的诗坛上就出现了一批诗僧。自唐以后，诗僧渐渐增多，并在中国诗歌史上占有一席之地，如王梵志、贯休、寒山、文兆、惠崇、敬安、苏曼殊等等。

出淤泥而不染的荷花在龙潭竟相开放，绵延不断，一眼望不到头，生机盎然，丝丝微风吹过湖面，带来阵阵花叶的清香，一路走来，两袖中都充满了挥之不去的花香，让人陶醉。荷花高洁的品质与友人相映成辉。诗人与故旧有着同样的旨趣和追求，所以不辞辛苦在炎炎夏日里长途跋涉来寻找朋友，这份情是至真至纯的志趣相投，是心与意相互冥合的真挚情感。“禅心本不在炎凉”，更道出了诗人对故旧的真挚友情以及超尘脱俗的禅者旨趣。“炎凉”本意是指热与冷，在这里喻指不同的人，或亲热攀附者，或冷淡疏远者，或声名显贵者，或平凡度日者。诗人的心灵早已归于沉寂，超越了世俗的贫贱富贵，视利禄功名如浮云一般，所以发出“心不在炎凉”的感慨。

因为诗人早已看透无常的世界，当时间默默地一步一步从心头踩过，也默默地将人们所创造事物一点一点腐蚀，荒烟中被废弃的古井，海底里久已孤寂的沉船，以及那些曾经存在却又早已了无痕迹的古城，时间为我们展现的美景在震撼我们的同时，也将慢慢地摧毁他们，这就是无常，这就是日子。

世间万物都有一定的规律，不强求，不偏执，才是最明智的态度，如果一味钟情震撼，那么一旦震撼变成荒芜，那将徒生多少烦恼，所以，请用清静的心灵去享受荷香诗意，去体悟故友深情，安然知足于人生的每一种形态和每一个必经的阶段。

（姜剑云）

诗与节令

一、概论

节令，顾名思义，就是节气时令，也就是某个节气的气候和物候。所谓节令诗，就是和节令相关的诗歌，其中既包含以其为主要内容的诗歌，也包括在某些特定的节令所写下的诗歌。

节令诗深深地植根于中国的节令文化、特别是节日文化之中。

古老的中国社会属于农业文明社会，先民随着自然的节奏日出而作，日落而息，在与大自然的和谐共处中，形成了与自然秩序相符合的社会秩序。其中历法的逐渐成熟和发达就是这种认识的结果之一，如《大戴礼记·夏小正》《礼记·月令》《管子·幼官》《汲冢周书》等的记载中，就以农业俚谚的形式对一年进行了划分，相应地形成了一些较为固定的节日。在汉民族而言，主要节日则有正月初一的元日，正月初七的人日，正月十五的上元，春分、秋分时节的春、秋二社，寒食、清明，三月初三的上巳，五月初五的端午，七月初七的七夕，八月十五的中秋，九月初九的重阳，冬至，腊月初八的的腊日和大年三十的除夕，等等。考察这些节日，我们会发现，春秋两季是先民举行重要节庆集会的最主要时段，这一点早在《诗经·国风》中就有很多反映，这主要依赖、取决于先民的生活节律。在春秋两季的节庆集会上，除了传统的祭祀活动外，青年男女相会、结合是其中重要的内容。“春女悲，秋士

悲，感其物化”[1]，男女阴阳结合是社会保持繁衍发展最基本的需求和动力。在这些节庆集会上，一些对抗性的竞赛是其中必不可少的环节，男女对歌是对抗竞赛中不可或缺的节目，《国风》中的很多情歌都是这种集会仪式上的产物[2]。据钟敬文先生研究，到战国时期，一年中划分的二十四个节气已基本齐备，后来的传统节日，全都和这些节气有关。到先秦时期，大部分节日就已具备雏形。到汉代，主要的传统节日都已定型，如除夕、元旦、元宵、上巳、寒食、端午、七夕、重阳等。节日发展到唐代，已经从原始祭拜、禁忌神秘的气氛中解放出来，转为礼仪娱乐型，成为真正的良辰佳节。从此，节日变得喜庆欢快，丰富多彩，许多体育、享乐的活动内容开始出现，并很快成为一种时尚流行开来。

古代的杂记和类书中，保留了大量节日起源和风物习俗的记载，为我们研究节令诗和节令文化提供了极大的便利。现存最早南朝梁宗懔的《荆楚岁时记》，就记载了二十多则自元日至除日荆楚岁时风物故事。到了唐宋时期，一些大型类书，如唐代的《艺文类聚》、宋代的《太平御览》《古今事文类聚》《记纂渊海》等更是详尽地记载了一年中各个节日的起源、古今事实、相关诗文等。从这些文献资料中我们不难看出，我国古代的民间节庆具有很丰富的民俗内容和文化内涵，而其中最重要的一点就是敬天法祖的特征和传统。敬天，就是敬畏天地，以及与此相关的山川河流，通过一定的祭祀仪式，祈求上天保佑风调雨顺、五谷丰登；法祖，就是效法祖先，通过歌颂祖先的功业和美德，祈求祖先保佑子孙后代人丁兴旺、功业有成。随着社会的发展、物质的进步，民间节庆仪式在逐步得到官方认可、向官方仪式演变的过程中，为了仪式和庆典的规整，失去了很多古老的特征，越来越朝着单薄化和专门化发展，如节庆的时间和场地越来越固定，节庆仪式参与者的数量越来越少，等等。

节令是历代诗歌吟咏的重要对象。节令诗正是伴随着节日出现，并逐渐成熟，成为我国古代诗歌瑰宝重要的组成部分的。一些脍炙人口的节令诗，跨越时空，至今仍然流传众口，如“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲”（王维《九月九日忆山东兄弟》），是每个游子节日里的心声；“海上生明月，天涯共此时”（张九龄《望月怀远》），

---

① 李学勤主编《毛诗正义》，第494页。北京大学出版社1999年版。

② 据葛兰言著，赵丙祥、张宏明译《古代中国的节庆与歌谣》，广西师范大学出版社2005年版。

是中秋节时全世界华人共同的感受。

作为传统诗歌的一个重要组成部分，节令诗的发生、发展与我国诗歌发生发展的过程同步。

在我国最早的诗歌总集《诗经》中，就有多首诗涉及当时的气候和物候，如“蒹葭苍苍，白露为霜”（《秦风·蒹葭》），“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”（《小雅·采薇》），《七月》更是全面歌咏了农人随着一年十二个月节气、物候的不同而变化的生活节奏和场景。作为最早的诗歌，它并不是独立的文体样式，而是与音乐、舞蹈一同表达情感：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”[①]特别是《国风》部分，据葛兰言考证，很多都是一些季节节庆仪式上对歌竞赛的产物：“研究表明，歌谣是一种传统的、集体的创作，它们是根据某些已经规定的主题在仪式舞蹈的过程中即兴创作出来的。”[②]规定的主题、集体的即兴创作，决定了这时的节令诗是一种类型化的诗歌，即它不是个人在特定时空下的独特感受。这也决定了此时诗歌的形式一般比较质朴，情感的表达往往靠章节的复沓，即以重章叠唱的形式把情感推向高潮。

不止《诗经》中的诗歌如此，一直到魏晋南北朝时期，受汉乐府影响，彼时的诗歌仍然表现出高度类型化的特征，如当时创作的大量七夕诗，基本都是代拟的闺妇思远的相思诗。即使才高如陈思王曹植者，其创作的节令诗，也是类型化的诗歌，即我们在诗中几乎看不到诗人自己在节日里独特的感受。下面我们以其创作的《元会》诗为例，简单看一看彼一阶段节令诗的特点：

初岁元祚，吉日为良。乃为嘉会，宴此高堂。

衣裳鲜洁，黼黻玄黄。珍膳杂沓，充溢圆方。

俯视文轩，仰瞻华梁。愿保兹善，千载为常。

欢笑尽娱，乐哉未央。皇室荣贵，寿考无疆。

---

① 李学勤主编《毛诗正义》，第6页，北京大学出版社1999年版。

② 葛兰言著，赵丙祥、张宏明译《古代中国的节庆与歌谣》，译序第6页，广西师范大学出版社2005年版。

皇帝元旦召见群臣叫元会，这一天，百官都要上朝祝贺新年。曹植的这首《元会》诗写尽了这一仪典的辉煌、喜庆和欢乐：诗的第一、二句指出时间是元日这个好日子；三、四句写皇帝在皇宫里大宴群臣；五、六句写参加元会的大臣们都穿着华丽的礼服；七、八句写宴会上摆满了丰盛的珍馐；第九、十句写设宴宫殿的轩昂华丽；第十一、十二句写百官在宴会上的话语；第十三、十四句写君臣极尽欢乐；收尾两句，曲终人散，祝福皇帝永享尊荣。这首诗最大的特点就是所有的描写都是指代性的描写，它可以是任何一年元会的描写；如果遮住"初岁元祚"这一句，它还可以是任何一个皇帝大宴群臣的描写。这里的华服、珍馐、宫殿都不是实指，而是代指、类指。"愿保兹善，千载为常。欢笑尽娱，乐哉未央。皇室荣贵，寿考无疆"更是描写每一大型宴会的套语。翻开《诗经》中的《大雅》和《颂》，这样的句子比比皆是。

魏晋时期虽然是文学的自觉时代，曹丕也把文学创作提高到了与建功立业相提并论、甚至更高的地位，"盖文章，经国之大业，不朽之盛事，年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷"①，但诗歌自身发展阶段的限制，即尽管此时的节令诗已是文人的独立创作，但相同主题、意象等的限制，决定了此时诗歌也只能在修辞上有所突破：与《诗经》中的节令诗相比，我们会看出，彼时的节令诗极尽事类的铺陈和辞藻的华丽。与早期歌谣的质朴、真挚相比，这时的节令诗增加了文人诗的从容和优雅。

经过魏晋南北朝三百余年的酝酿和沉淀，诗歌在唐代攀上了创作的最高峰。节令诗作为诗歌的一个类别，也高度成熟。这一阶段的节令诗，除了传统的吟咏节日风俗和欢乐祥和的气氛外，还融入了诗人独特的生活思考、生命体验和人生感悟。即同样是咏物抒情，此时的诗歌更多地抒写了诗人自己当时的所见所闻、融入了诗人自己当下真实的感受和情感。这些诗作，极大地拓展了节令诗吟咏的范围，提高了节令诗的艺术美感，丰富了节令诗的文化底蕴。节日从本质上说首先是一个时间概念，它是一年中不同时间点上的特殊日子，气候和物候的不同提醒着人们

① 曹丕《典论·论文》，郭绍虞、王文生主编《中国历代文论选》第一册，第159页，上海古籍出版社2001年版。

时间的变化和流逝。季节的变化,物候的更新,给人不同的生理和心理感受。在外漂泊、宦游的人对此更是触目惊心:“独有宦游人,偏惊物候新。”(杜审言《早春游望》)自古以来,在男女的社会分工中,男人要负责外出打猎、耕种和服劳役、征役等,女人则要在家里生育、操持家务。社会的发展,并没有把人从这种社会分工中解脱出来,男人要外出游学、游宦、经商,肩负起家庭、家族生存和荣耀的责任,女人则仍要在家里独自抚育子女,奉养公婆,操持家务。面对那么多的思妇诗和怨妇诗,叶嘉莹先生说,从性别分工的角度看,古代中国的妇女注定是思妇和怨妇,她们所作的诗注定是思妇诗和怨妇诗。与女人所承担的艰辛家务劳动和无尽的等待相比,承担着更多社会责任的男人,则承受了更多的精神压力和精神煎熬。自屈原在《离骚》中将伤逝主题与功业思想联系起来,时光流逝,功业未成的焦虑就如影随形般地困扰着士人,因此悲士不遇的主题就成了中国古代诗歌的一个隐形线索。这并不是诗人格外的多愁善感和无病呻吟,而是因为中国古代的诗人都不是专职诗人,他们首先是有理想、有抱负、有政治追求和社会责任感的士人,他们最关心的首先是“致君尧舜上,再使风俗淳”(杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》)。而现实的情况往往是“不才明主弃”(孟浩然《岁暮归南山》),美志不申,贬谪放逐,辗转飘零,沉沦下僚。如果说“不遇”代表社稷江山的君主,还可以用命运来缓解和释放这种生命的焦灼,不幸遭受小人陷害、陷入无谓的党争,或奔走于幕府之间,靠人赏识度日,其中的人情冷暖,真是情何以堪!而节日的到来,再次提醒着诗人时光的流逝,生命的短暂,与亲人朋友长久的分离,功业未成、有家难回的尴尬。因此,在本该欢乐祥和的节令诗里,我们看到了许多吟咏羁旅之苦、厌倦仕宦之途的诗作,以及大量的思乡诗。

节令诗发展至宋代及其以后,除去因个人阅历不同,从而传达出的情感在细微之处有所不同外,从大的方面看,无论吟咏的题材还是主题,甚或是艺术手段,基本都无出唐代节令诗之右。这一点我们可以从宋代蒲积中编辑的《岁时杂咏》及其后的增补本中看得比较清楚,该书首次收入古诗及魏晋迄唐人岁时章什一千五百零六首,后在此基础上,又增选本朝(宋朝)诗人“逢时感慨,发为辞章”者,元日至除夜二十八目、共计二千七百四十九首。新增的一千余首宋诗,“逢时感慨”的,除了节

日风物和喜庆的节日气氛，基本还是时光流逝，功业未成的焦灼、羁旅的困苦，以及对亲人朋友的思念等。

二、作品解读

1.元日

元日，元，始也。农历正月初一古称元日，也称元辰、元正、元朔、元旦等，相当于我们现在所说的春节。它起源于虞舜时期的祭神祭祖活动，正式形成时期是在汉代。据《荆楚岁时记》《艺文类聚》等记载，元日古人有祭祖、放鞭炮、贴门神、饮椒柏酒、屠苏酒等习俗。正月初一，是新的一年的开始，春天即将来临，预示着新一轮的播种和收获，是一个象征团聚、兴旺和对未来充满希望的佳节。

元日述怀

唐・卢照邻

筮仕无中秩，归耕有外臣。人歌小岁酒，花舞大唐春。

草色迷三径，风光动四邻。愿得长如此，年年物候新。

卢照邻(634？～689)，字升之，自号幽忧子，范阳(今河北涿州)人。博学善属文，与王勃、杨炯、骆宾王以文词齐名，世称“王杨卢骆”，号为“初唐四杰”。他曾著《五悲文》以抒写自己命运的不济：“高宗时尚吏，已独儒；武后尚法，已独黄老；后封嵩山，屡聘贤士，已已废。”政治上的坎坷失意、身体病痛的折磨，使他最终告别亲友，选择自投颍水而死。

这首诗以人歌、岁酒、花舞、草色、风光等，描绘和歌颂了大唐欣欣向荣的景象和诗人自己怡然自得的平和心境。

全诗八句，可以分为四个小部分。第一、二句“筮仕无中秩，归耕有外臣”，从自己目前的生活状态写起。筮仕，古人出仕前，先要占卜吉凶，称作筮仕。中秩，指中

等官职。外臣，方外之臣，指隐居不仕的人。这两句是说自己命中注定作不了高官，如今归耕山野，过着隐居生活。

第三、四句“人歌小岁酒，花舞大唐春”，书写了节日的欢乐气氛。小岁，古代于冬至后第三个戌日行腊祭，腊祭次日为小岁，后世分别以元日、冬至夜为小岁，这里指元日这一天。这两句是说在春花烂漫的元日这一天，乡亲们一同饮着节日的美酒，庆贺佳节。

第四、五句“草色迷三径，风光动四邻”，抒写节日美景和自己在节日里怡然自得的精神状态。三径，典出西汉兖州刺史蒋诩。西汉末年，王莽专权，兖州刺史蒋诩不愿与之同流合污，告病辞官，回归故里，在庭院里开辟了三条小路，表示只愿与志同道合的求仲、羊仲往来。后人用三径指隐居的田园。这两句是说碧绿的青草铺满了自己的庭院，院子里的小路被春草遮盖得已无法辨认；周围邻居家里也是春光明媚，大家在这样的美景里共同庆贺新春。

结尾两句“愿得长如此，年年物候新”，点题述怀。物候，指生物的周期性现象（如植物的发芽、开花、结实，候鸟的迁徙，某些动物的冬眠等）与季节气候的关系，也指自然界非生物变化（如初霜、解冻）与季节气候的关系。作者希望春色常在，年年都有这样美好的新气象。

这首诗虚实结合，想象丰富。从作者辞官隐居的地理位置看，元日里不可能花团锦簇，草色迷径，是“人歌小岁酒”的节日喜庆氛围激发了诗人奔放的想象力，诗人根据空气中春的气息和节候经验，大胆想象，想象只有“花舞大唐春”、“草色迷三径”这样的风光才能与四邻的喜庆心情相配、相和。这一点，我们也可以从“舞”“迷”“动”等字词的选择和使用中感受到：“舞”“迷”“动”本来都是主观意识控制下人的行动，在这首诗里，却变成了花、草色、风光的行为。很明显，这些诗句其实都是诗人愉悦心情下产生的想象和感官印象。

节日的热烈气氛与诗人怡然自得的平和心境，在这首诗里结合得也堪称完美。作者的人生经历、诗题的“述怀”二字和开头两句目前生活状态的描写，很令人担心作者接下来会通过节日的热闹与自己的凄清对比，然后发一通命运不济的牢骚，让人同情之余，心生沉重。同时诗题中“元日”二字和中间四句节日喜庆热烈气氛的

描写，也很令人担心作者会一路高歌，曲终奏雅，把诗写成面目雷同、模糊的一般节令诗。作者不愧初唐四杰之一的称号，没有落入这个俗套。通过开头、结尾两端如实平和的生活状态描写和节日祝愿，使中间四句情景交融的节日氛围热烈而又有所节制；中间四句人歌、岁酒、花舞、草色、风光等节日热烈气氛的描写，又提亮了开头两句的生活状态，使结尾两句变得更有切实的含义。整首诗给人一种热烈而不失平和愉悦之感。

2. 人日

农历正月初七为人日。人日也称人胜节、人庆节、人口日、人七日等。传说女娲当初创世，按顺序造出了鸡、狗、猪、羊、牛、马等动物，于第七天造出人来，所以这一天就被定为人的生日。据《荆楚岁时记》记载，人日节时，人们以七种新鲜的蔬菜为羹，剪彩纸为人，或镂金箔为人，贴到屏风上，也戴到头鬓，取新的一年旧貌换新颜之意。

人日寄杜二拾遗

唐·高适

人日题诗寄草堂，遥怜故人思故乡。

柳条弄色不忍见，梅花满枝空断肠。

身在南蕃无所预，心怀百忧复千虑。

今年人日空相忆，明年人日知何处。

一卧东山三十春，岂知书剑老风尘。

龙钟还忝二千石，愧尔东西南北人。

高适(700～765)，字达夫，渤海蓨(今河北景县)人。唐代著名边塞诗人，与岑参并称“高岑”。爱交游，有游侠之风，并以建功立业自期。客居梁、宋等地时，曾与李白、杜甫结交。曾任淮南节度使、蜀、彭二州刺史、剑南西川节度使等职。

杜二拾遗，指杜甫。杜甫在家排行老二，曾在乾元元年(758)任左拾遗。这首诗

作于上元二年(761),当时作者担任蜀州刺史,表达了对故人杜甫的深情厚谊。

这首诗四句一换韵,与诗的内容层次相应相和。第一部分,“人日题诗寄草堂,遥怜故人思故乡。柳条弄色不忍见,梅花满枝空断肠”,破题,写怜故人思故乡。草堂,指杜甫在成都浣花溪畔的住所。故人,指杜甫。这一部分写作者在人日这一天,看到柳条弄色、梅花满枝的大好春光,想起了远方的朋友和故乡,不胜相思,想断愁肠。作者为什么会在大好春色的节日里如此思念杜甫和故乡。这里需要首先交代一下这首诗的写作背景:安史之乱(755～763)起,高适由于“负气敢言”,遭到李辅国等人的谗毁,被解除兵权。乾元二年(759)出为彭州刺史,上元元年(760)改任蜀州(治所在今四川崇州)刺史。此时作者年届六十,杜甫也将五十。作者是一个“喜言王霸大略,务功名,尚节义”的读书人,与杜甫一样,具有崇高的政治理想和强烈的社会责任。意气相投,是作者与杜甫成为朋友的基础和原因。作者在蜀州看到人日这天大好的春光,想起此时国家多难,干戈未平,长安沦陷,满目疮痍,友人杜甫穷困潦倒,辗转飘零,自然不禁肠断。由此可见,这里的故乡实际应该是指长安。

第二部分,“身在南蕃无所预,心怀百忧复千虑。今年人日空相忆,明年人日知何处”,写思念长安,盼望国家早日恢复安定。预,指参与朝政。南蕃,指南方的边远地区,这里指作者的任所蜀州。作者因为被谗毁,身在朝廷之外,空有一腔报国的热忱,却无从施展,因此胸中“百忧复千虑”。身当乱世,有志难申,偏偏又光阴催人,老之将至,今年人日相思相忆尚且不见,明年今日身在何处,更是难料。表达出作者对国家大事的强烈挂怀和内心深处的焦虑与无奈。

第三部分,“一卧东山三十春,岂知书剑老风尘,龙钟还忝二千石,愧尔东西南北人”,与题目相呼应,写思念故人。一卧东山,典出东晋谢安。谢安少负盛名,授官不就,隐居在会稽东山。后来常用东山指代隐居之地。书剑,比喻文武之才。龙钟,老态龙钟,指年老。两千石,汉代郡守俸禄两千石,唐代刺史官职与汉郡守相当,这里指自己担任蜀州刺史之职。东西南北人,语出孔子,孔子曾自称“东西南北人”,指四方奔走、漂泊不定的人,这里指杜甫。这里作者是在赞美杜甫,说他像孔子,心怀天下,有知其不可而为之的执著精神和社会责任感;同时也是在安慰杜甫,

圣人尚且不遇，您也不必太焦虑，给自己太大的压力。这一部分写作者安慰杜甫：我出仕三十多年，辗转飘零，有志难酬，以为将要终老于宦途风尘之中，不意却在老态龙钟之时担任了刺史这样的职务，像您这样有才华的人却反而不被重用，我真是感到惭愧。

这首诗直抒胸臆，深挚感人，主要在于作者以“同情之理解，理解之同情”（陈寅恪），叙写了对友人的体贴和思念。作者身居高位，没有弄权享乐，而是体贴杜甫壮志难酬之痛苦，以叙说自己宦海沉浮之无辜和无奈安慰朋友。作者宦海沉浮三十年，以为将老于风尘仕途之中，哪知老态之年得以出任蜀州刺史这样的重职，可除了百虑千忧的热肠和愁肠，对江山社稷又无所作为。作者通过抒写自己的人生遭际和内心的焦灼痛苦，表达出对朋友的关心和体贴；以孔子尚且东西南北奔走，来抚慰朋友内心的困苦和焦虑，可谓情深意长，真挚感人。所以杜甫在大历五年潇湘水旁再次翻到这首诗时，仍“泪洒行间”，并满怀深情地追酬此诗，其中写道：“叹我凄凄求友篇，感君郁郁匡时略。”（《追酬高蜀州人日见寄》）千载之下，我们仍能感受到高适和杜甫之间那种惺惺相惜的知音之情。

3. 上元

农历的正月十五是上元节。上元夜的夜晚称作元宵，所以上元节也称元宵节。据《史记》记载，正月十五这一天，汉家在黄昏时开始祭祀商朝的开国君主太乙，一直祭祀到第二天天明，现在的正月十五夜游观灯就是汉代祭祀太乙的遗事。也有记载认为正月十五观灯是为了提倡佛教。因为灯能指明破暗，所以佛家用于比喻佛法。从汉代开始，皇帝命令正月十五放灯，以示对佛的尊敬。唐代时，上元也与七月十五中元、十月十五下元合称三元，这主要源于道教。这一天，人们合家团聚，吃元宵，放烟火，外出赏月、观灯、猜灯谜，共庆佳节，盛况空前。

正月十五夜

唐·苏味道

火树银花合，星桥铁锁开。暗尘随马去，明月逐人来。

游妓皆秾李，行歌尽落梅。金吾不禁夜，玉漏莫相催。

苏味道(648～705),赵州栾城(今河北栾城)人。初唐政治家、文学家。官居相位多年,深得武则天赏识。与李峤以文辞齐名,号"苏李";与李峤、崔融、杜审言合称"文章四友"。

这首诗歌咏了唐都长安上元夜夜游观灯的盛况。

首联"火树银花合,星桥铁锁开",开篇直绘灯火的辉煌。道路两旁的树上挂满了花灯,光影明暗变化中,连成一片,绚丽灿烂。星桥在这里既是实指,也是氛围的描绘。据《华阳国志》记载,李冰曾凿七桥,上应七星,每桥都有一条铁索。平日黑幽幽的护城河,此时在灯火的映衬下,波光粼粼,如同银河,河上的桥梁自然也变成了星桥,因为今夜弛禁,上面的铁索都打开了。

颔联"暗尘随马去,明月逐人来",仍是宏观场景描写,但镜头逐渐拉近,为中景描绘。此时明月升起,在月光与灯光的辉映下,长安的夜晚灿如白昼,人来马往,热闹非凡。

颈联"游妓皆秾李,行歌尽落梅",为特定场景的选取和近景描写。在这热闹的节日夜晚,最耀眼的就是那些灯会演出中衣着艳丽、颜如桃李的歌女,她们唱着动听的《梅花落》,与这节庆的夜晚融为一体,绚烂至极。"秾李",语出《诗经·召南·何彼秾矣》,"何彼秾矣,华如桃李",形容女子美盛之形貌。

尾联"金吾不禁夜,玉漏莫相催",生动而准确地传达出游人心声:既然今夜弛禁,漏鼓不要再催人了,就让人们通宵达旦尽情地欢乐吧。金吾不禁,韦述《西都杂记》记载:"西都京城街衢,有金吾晓暝传呼,以禁夜行;惟正月十五日夜敕许金吾弛禁。"金吾,官名,掌管京城的戒备防务。元宵节开放夜禁,故有"金吾不禁"之说。玉漏,用玉装饰的古代计时仪器。此句与"打杀长鸣鸡,弹去乌臼鸟"有异曲同工之妙,表现出游人意犹未尽的欢乐心情。

据《大唐新语》卷八记载,神龙(705～707)之际,歌咏上元盛况的诗作很多,此篇与郭利贞、崔液诗被推为绝唱:"神龙之际,京城正月望日,盛饰灯影之会。金吾弛禁,特许夜行。贵游戚属及下俚工贾,无不夜游。车马骈阗,人不得顾。王主之家,马上作乐以相夸竞。文士皆赋诗一章以纪其事,作者数百人,唯中书侍郎苏味道、

吏部员外郎郭利贞、殿中侍御史崔液三人为绝唱。”郭利贞诗曰：“九陌连灯影，千门度月华。倾城出宝骑，匝路转香车。烂漫唯愁晓，周旋不问家。更逢清管发，处处落梅花。”崔液诗曰：“玉漏铜壶且莫催，铁关金锁彻明开。谁家见月能闲坐，何处逢灯不看来。”

三诗相较，歌咏场景相同，情感相似，但苏诗远景、中景、近景逐渐拉近，情与景自然转换，因而整首诗层次更加清晰，意象更加丰满。此外，诗人歌咏中不仅调动视觉、听觉，还暗中调动了嗅觉和心理感觉，使得全诗“语带微芳”，“轻款熨帖”：如“游妓皆秾李，行歌尽落梅”不止表面上描写了美丽的歌女和她们动听的歌声，实际上还有“管弦遥辩曲，罗绮暗闻香”（苏味道《十五夜游》）之妙；“金吾不禁夜，玉漏莫相催”更是通过游人心理的描写，传达出意犹未尽的欢乐心情，烘托出一派歌舞升平的太平盛世气象。

后人对此诗极为称赏，如方回云：“味道，武后时人，诗律已如此健快。古今元宵诗少，五言好者殆无出此篇矣。”（《瀛奎律髓汇评》卷十六）纪昀曰：“三四句自然有味，确是元夜真景，不可移之他处。”（《瀛奎律髓汇评》卷十六）这首诗中的“火树银花”，更是成为吟咏灯火辉煌、节日气氛浓烈的经典意象。

4. 寒食

据《荆楚岁时记》记载，距冬至一百零五天，即有疾风甚雨，这一天前后的三天，即一百零五至一百零六日，要禁火三天，食冷食，称为寒食节，也叫冷节。据传是为了纪念功成不居的春秋时期晋国大夫介子推。寒食节曾是民间第一大祭日，后与清明节逐渐合一。寒食节期间，民间有到郊外祭扫、踏青、荡秋千、蹴鞠等风俗。

寒食城东即事

唐・王维

清溪一道穿桃李，演漾绿蒲含白芷。

溪上人家凡几家，落花半落东流水。

蹴踘屡过飞鸟上，秋千竞出垂杨里。

少年分日作遨游，不用清明兼上巳。

这首诗描绘了寒食节期间郊外的美景和郊游的乐趣。

全诗八句,可分为两个部分。前四句"清溪一道穿桃李,演漾绿蒲含白芷,溪上人家凡几家,落花半落东流水",重点描写了东城外的美景:一道清清的溪流穿过桃李芬芳的树林,溪水中漂浮荡漾着碧绿的蒲草和白芷。溪水带着花瓣,从溪边散落的人家中穿过,向东流去。

后四句"蹴踘屡过飞鸟上,秋千竞出垂杨里,少年分日作遨游,不用清明兼上巳",极写郊游的快乐:一群群少年人快乐地踢着球,荡着秋千。那球屡屡被踢上天空,比路过的鸟儿飞得还要高;那竞赛中的秋千尽力地悠荡,出没在垂杨间。不用等到清明和上巳时再出来郊游,请不要辜负了这大好的春光,现在就尽情地游乐吧!

这首诗画面优美,色彩清新明丽,静中有动,动中有静。清澈的溪水,绿色的水草,粉色的桃李花,散落的人家,浓密的垂杨,仿佛一幅淡雅的水墨画,安静恬美。在这安静恬美的画面中,又有演漾的绿蒲、带着落花流过的溪水、高过飞鸟的鞠球和悠荡的秋千,摇曳灵动,轻快活泼。

全诗最令人眼前一亮的,是"蹴踘屡过飞鸟上,秋千竞出垂杨里"这两句诗,"出"字尤其受人推崇,如后人评欧阳修《浣溪沙》"堤上游人逐画船,拍堤春水四垂天,绿杨楼外出秋千":"要皆妙绝,然只一'出'字,自是后人道不到处。"(吴曾《能改斋漫录》卷八)《能改斋漫录》的作者吴曾指出,欧阳永叔"绿杨楼外出秋千"这句诗原本出自王维的"秋千竞出垂杨里"。为什么这句诗如此受人推崇?其实不止"秋千竞出垂杨里",整个这一联都写得生动传神,充满活力。作者通过"过"字和"出"字,捕捉到了蹴鞠、荡秋千运动中最夸张和最惊险刺激的精彩瞬间,并传神地表达出来,给人感官印象极其深刻:按照常识我们知道,蹴鞠场上人声嘈杂,上空不可能有鸟儿飞过,作者这样夸张地描写,突出了蹴鞠者技艺的高超和场面的激烈;荡秋千是一项具有一定难度和危险系数的运动,那悠荡的秋千,带着一股股强劲有力的风,竞相出没于垂杨间,惊险中给人一种兴奋刺激之感,符合少年人的性格特点。同时,"过"字和"出"字的使用,还能使人感受到鞠球和秋千到达顶点时那种瞬间的

停滞,使读者情不自禁做出仰头观望和转动脖颈的动作,极富动感。

春天的季候特征与少年人充满活力的表现被很自然地结合在诗里,清新恬美中带着勃勃生机。读过全诗,令人心生愉悦。

5. 上巳

上巳是农历三月的第一个巳日,这一天,男男女女来到水边,在水中洗去一冬的秽垢,祓除不祥;招魂续魄,祭祀高禖;男女相会,情定终身。魏晋以后,上巳节固定为每年的三月三日。从一些诗歌中,我们可以看出这是一个古人非常重视的节日,如《诗经》中的《溱洧》篇,就是上巳节青年男女相会的歌咏;通过王羲之《兰亭序》中"暮春之初,会于会稽山阴之兰亭,修禊事也","流觞曲水,列坐其次"等的描写,我们也可以体会出当时游乐宴饮、歌咏唱和,游目骋怀,极尽视听之娱;再如杜甫《丽人行》"三月三日天气新,长安水边多丽人"的诗句,也描绘出了唐代上巳节士女出游的盛况。

溱洧

溱与洧,方涣涣兮。士与女,方秉蕑兮。女曰:"观乎?"士曰:"既且。""且往观乎!洧之外,洵訏且乐。"维士与女,伊其相谑,赠之以勺药。

溱与洧,浏其清矣。士与女,殷其盈矣。女曰:"观乎?"士曰:"既且。""且往观乎!洧之外,洵訏且乐。"维士与女,伊其将谑,赠之以药勺。

《溱洧》是《诗经·郑风》中的最后一篇,它描绘了上巳节时,一对青年男女邀约游赏、赠送信物的过程。全诗共两章,除了个别字词有所变化外,重章叠唱,在内容上完全一致。下面我们主要来分析第一章。

前两句"溱与洧,方涣涣兮",唱出了诗歌发生的时间和地点:春天的溱水和洧水边。溱水和洧水是郑国的两条大河。涣涣,是一个描绘性的助词,形容春水丰盛的样子。郑玄笺注曰:"仲春之时,冰以释,水则涣涣然。"也就是说,春天来了,溱水和洧水的冰全都融化了,春水正涣涣然流盛。

第三、四句“士与女，方秉蕑兮”，勾勒了诗歌咏唱的背景：青年男女都手持兰花来到水边集会。青年男女为什么都手持兰花来到水边集会？据《韩诗外传》《太平御览》等记载，“三月桃花水下之时至盛，当此春水盛流之时，众士与女方执兰，祓除邪恶。郑国之俗，三月上巳之辰，于两水（溱水与洧水）之上招魂续魄，祓除不祥。”也就是说，男女上巳时到水边秉兰集会是为了祓禊的风俗。其实从《诗经・豳风・七月》“采蘩祁祁，女心伤悲”的毛传和郑笺里，我们还可以知道一个更重要的信息：毛传曰“春女悲，秋士悲，感其物化”，郑笺曰“春女感阳气而思男，秋士感阴气而思女，是其物化，所以悲也”。物化，就是身体发生变化。春天女思男，秋天男思女，这是人类的本能。也就是说，三月上巳男女秉兰相会，除了风俗原因外，从人类本能和繁衍的角度看，还有一个更重要的需要和目的，那就是选择自己的意中人，然后情定终身。

从“女曰”到“赠之以芍药”，以男女对话等形式完整描绘了一对男女相识、相约到赠送信物的过程。在这个过程中，我们可以看到姑娘主动而含蓄，首先发出邀请，说一起去观赏吧。小伙子反而有些忸怩和犹豫，说已经去过了。这时姑娘再次发出邀请，说还是再去观赏观赏吧，洧水边上很敞阔，真的很快乐。然后两人感情迅速升温，戏谑调笑着一起而去。情定终身后，小伙子赠送给姑娘一支芍药花以为信物。

第二章重章复唱，只是第二句、第四句和最后两句在字词和顺序上有所变化，再次唱出河水很清也很旺盛，男男女女很多，一对姑娘和小伙子相约后，调笑戏谑着离开。情定终身后，小伙子赠送给姑娘一支芍药花以为信物。

这首诗的场景选取非常有画面感，仿佛就是一幅风俗画：在水草丰茂的春水岸边，一群群浣洗得清明亮丽的青年男女，手持兰花正在举行节庆集会。此时不远处，有一对姑娘和小伙子正单独含羞而快乐地说着情话。

诗句很短，对话也很简单，但我们仍能强烈地感受到相会时姑娘的主动含蓄、小伙子的紧张局促和半推半就，一股浓烈的青春和爱情气息扑面而来。这一点，与这首诗重章复唱的结构特点密不可分。通过反复吟唱，整首诗把青年男女之间质朴的情感和旺盛流淌的春水完美地结合在了一起：那旺盛流淌的春水，如同春天青

年男女身体中升腾起的春情；春天男女之间的情感，如同涣然流过的春水，激发起一种生命的冲动和力量。

6. 七夕

七夕节在农历的七月初七，也称乞巧节。七夕乞巧，起源于汉代。据《荆楚岁时记》等记载，这天晚上，妇女要洒扫中庭、结彩楼、穿七孔针等，并摆上时令的瓜果梨桃，对月祈愿：赐给自己一双巧手，保佑自己早日生子。

七夕

唐・白居易

烟霄微月澹长空，银汉秋期万古同。

几许欢情与离恨，年年并在此宵中。

白居易(772～846)，字乐天，号香山居士，原籍太原，陕西渭南人。唐代著名诗人。担任过左拾遗、江州司马、中书舍人、苏州刺史、太子少傅等职。提倡“文章合为时而作，歌诗合为事而作”的新乐府运动，也写出了《琵琶行》《长恨歌》这样缠绵悱恻、抒情性极强的叙事长诗。

这首七绝以牛郎织女神话故事为题材，抒发了对有情人只能短暂相聚、长久离别的无限同情。

第一、二句“烟霄微月澹长空，银汉秋期万古同”，点题，指出今晚是七夕。作者从写景入手，写出牛郎织女只能在七月初七晚上相会，万古不变。因为这天晚上的月亮是蛾眉月，很细很窄，月光不明，所以高空似乎笼罩着一层轻烟，显得黯淡许多。就是在这样的夜晚，牛郎织女万古不变地在银河相会。银汉，指银河。秋期，指七夕。

第三、四句“几许欢情与离恨，年年并在此宵中”，叙写牛郎织女短暂的相聚：多少相聚欢乐之情与相思等待之苦，都要在这一晚相互诉说。

牛郎织女的故事是在古代民族风俗基础上产生的星辰神话，早在《诗经》中就

有涉及牛郎星和织女星的诗篇，如《小雅·大东》："维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。""虽则七襄，不成报章。睆彼牵牛，不以服箱。"但当时他们只是根据名称指代吟咏的两颗星星，还不是夫妇。到了《古诗十九首》里，他们才成为隔河相望相守的有情人："迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许。盈盈一水间，脉脉不得语。"从此，吟咏牛郎织女七夕相会成为节令诗的一大分支，许多魏晋南北朝时期的诗人都有咏七夕诗。

在历代吟咏七夕的诗作中，白居易的这首《七夕》以高度凝练的艺术手法和绵渺不尽的情感成为其中的佼佼者。这一点，与其前魏晋南北朝时期的七夕诗作相较，效果更明显，我们看得也更清楚。

如前面概论所言，当我们翻看魏晋南北朝时期的七夕诗时，我们会发现，因为源于相同的题材，其吟咏的内容、场景、意象、词汇、结构、语气、情感色彩等高度模式化和类型化，多为代拟的相思诗。其表现手法受汉赋影响，诗中多汇集场景、古今事类，铺排叠加，比附渲染，最后以抒发感慨结束。如颜延之《代织女赠牵牛》："婺女俪经星，姮娥栖飞月。惭无二媛灵，托身侍天阙。阊阖殊未晖，咸池岂沐髮。汉阴不夕张，长河为谁越。虽有促燕期，方须凉风发。虚计双曜周，空迟三星没。非怨杼轴劳，但念芳菲歇。"

两诗相较，虽然都是绘景写时抒情，与白诗相比，我们看到，颜诗铺陈的时间和场景都是指代性的时与景，情感也是泛化的时不我待之情，情景结合散漫，给人印象不深。而白诗在前人七夕诗基础上，前两句以烟霄、微月、澹长空、万古同等场景的选取和词汇的使用，高度凝练地渲染出牛女相会时惆怅无奈的背景；后两句"几许欢情与离恨，年年并在此宵中"，则通过多少欢情与别恨都要在这短短的一晚倾诉和抒发，情感瞬间浓缩为一点，制造出一种悲喜交加、竟不知从何说起的效果，给人一种巨大的时间紧迫感和情感压迫感。诗至此戛然而止，令人精神高度集中和紧张。此后，随着诗的结束，这种紧迫感和压迫感逐渐释放，又使人产生一种"天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期"（白居易《长恨歌》）的绵渺不尽的回味之情。可谓情景交融，言有尽而意无穷。

7. 重阳

农历的九月初九是重阳节。因二九相重,故称“重九”。又因儒家有六阴九阳之说,九是阳数,所以这一天称“重阳”。据《续齐谐记》记载:“汝南桓景随费长房游学累年,长房谓之曰:‘九月九日汝家当有灾厄,宜急去,令家人各作绛囊,盛茱萸以系臂,登高,饮菊花酒,此祸可消。’景如言,举家登山。夕还,见鸡犬牛羊一时暴死。长房闻之曰:‘此可以代矣。’今世人每至九月九日,登高饮酒,妇人带茱萸囊,因此也。”这一天,民间插茱萸、登高、饮菊花酒以辟邪。又因“九”与“久”谐音,有长久之意,所以这天也有敬老和祭祖的习俗。

九日闲居

晋·陶渊明

世短意恒多,斯人乐久生。日月依辰至,举俗爱其名。
露凄暄风息,气彻天象明。往燕无遗影,来雁有余声。
酒能祛百虑,菊为制颓龄。如何蓬庐士,空视时运倾。
尘爵耻虚罍,寒华徒自荣。敛襟独闲谣,缅焉起深情。
栖迟固多娱,淹留岂无成?

陶渊明(365～427),字元亮,一说名潜,号五柳先生,浔阳柴桑(今江西九江)人。出身没落仕宦之家。曾任江州祭酒、建威参军、镇军参军、彭泽县令等小官,不为五斗米折腰,弃官归隐。后世称其为靖节先生。

这首诗前有一小序,曰:“余闲居,爱重九之名。秋菊盈园,而持醪靡由。空服九华,寄怀于言。”述说了写作此诗的缘由。作者在闲居中,一年一度的九九重阳节又到了。看着满园的秋菊,却无酒可饮,因此作者空服菊花,创作了这首诗以寄托情怀。

整首诗可以分为四部分,第一部分,前四句“世短意恒多,斯人乐久生,日月依辰至,举俗爱其名”,以议论说理的方式点题。“举俗爱其名”,源自曹丕《九日与钟

繇书》:“岁往月来,忽复九月九日。九为阳数,而日月并应,俗嘉其名,以为宜于长久,故以享宴高会。”这几句诗是说人生在世,生命短暂,可人们往往思虑过多,喜欢活得长久。比如今日到来的重阳节,本是依照季节时日自然而至,因其与长久之久谐音,因而整个社会风俗都喜爱“重九”这个名称。

第二部分,“露凄暄风息,气彻天象明,往燕无遗影,来雁有余声”四句,写景。重阳节期间已是秋季,此时夏季暖风早已停息,秋露凄凉而至,天高气爽,天地澄明。南去的燕子早已无影无踪,只有从北方飞来的大雁还在空中鸣叫不绝。

第三部分,“酒能祛百虑,菊为制颓龄,如何蓬庐士,空视时运倾,尘爵耻虚罍,寒华徒自荣”六句,抒写自己的生活状态。“尘爵耻虚罍”,意出《诗经·小雅·蓼莪》:“瓶之罄兮,维罍之耻。”郑笺云:“瓶小而尽,罍大而盈,言为罍耻者,刺王不使富分贫、众恤寡。”孔颖达疏曰:“言瓶罄,则罍盈矣。罍既无情之物,终不以自盈为耻;故知是为罍者耻,以喻王耻也。”这一部分是说,酒本来可以除去人生的许多忧虑,菊花也可以延年益寿,但像作者这样连酒都没得可饮的贫士,只能白白地看着重阳这么美好的时光流逝过去。酒杯生尘,无酒相伴,诗人自己不必为此感到羞愧,只是没有美酒相伴,辜负了这满园徒然开放的菊花。

第四部分为最后四句:“敛襟独闲谣,缅焉起深情,栖迟固多娱,淹留岂无成”,以抒发感慨自我安慰,坚定心志,结束全篇。敛襟,整理衣襟,提神危坐。谣,徒歌曰谣,这里指作诗。缅,遥远貌,形容后面的“深情”。栖迟,游息,这里指闲居。语出《诗经·陈风·衡门》:“衡门之下,可以栖迟。”淹留,停留,久留,这里指隐居。语出《离骚》:“时缤纷以变易兮,又何可以淹留?”无成,功业未成。语出《九辩》:“时亹亹而过中兮,蹇淹留而无成。”这里陶渊明正用《诗经》“栖迟”句意,反用《离骚》“淹留”句意和《九辩》“无成”句意:自己在闲隐中得到很多乐趣,谁能说一事无成呢?

整首诗抒写淳朴自然,清新流畅,如“春之兰、秋之菊、松上之风、涧下之水”(《西溪先生和陶诗序》,《诚斋集》卷八十一),与陶渊明本人安贫乐道、崇尚自然的人生追求相一致。全诗给人警醒和人生指导的是“世短意恒多”、“尘爵耻虚罍”、“栖迟固多娱,淹留岂无成”几句。一年一度的重阳节如期而至,此刻作者贫困到了面对满园秋菊、无酒可饮的地步,不免胸起波澜。“世短意恒多”,化自古诗“人生不

满百，常怀千岁忧”，感叹生不逢时，陶渊明以“世短意恒多”五字高度概括此意。人生苦短，有志不骋，是每个有理想、有抱负士人的遗憾和焦虑所在。陶渊明生活在晋宋易代之际，政治环境复杂，作为一个生性恬淡、行己有耻的读书人，其生存环境和内心痛苦可想而知，翻看陶诗，这种生命的焦灼时时可见：“盛年不重来，一日难再晨。及时当勉励，岁月不待人。”（《杂诗》其一）“日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终晓不能静。”（《杂诗》其二）“日月不肯迟，四时相催迫。”（《杂诗》其七）但陶渊明高于一般世人之处即在于，他没有迷失在儒家“立德、立功、立言”的价值追求里，人生短暂，不要追求太多，只要保持住道德操守，有志不获，就不再是自己的耻辱：“百年同一梦，穷达浪忧喜。有酒慰离愁，贫贱非君耻。”（苏辙《送交代刘莘老》）建功立业不再是人生唯一的价值追求，“栖迟固多娱，淹留岂无成”，同样具有人生乐趣和价值。通过这几句诗句，我们看到了作者心绪起伏，从矛盾迷惘到坚定放达的过程。陶渊明的这种人生选择，为后世树立了一种新的价值观念和立身处世原则，这大概也是从宋代开始，出现大量追和此诗的原因吧。

8. 除夕

农历年最后一天的晚上，即春节前一天的晚上，称为除夕。因为一年的最后一天称“岁除”，所以这天晚上被称为“除夕”。除夕时人们往往通宵不眠，称作“守岁”。据《风俗通》记载，上古时人们为了祛除百鬼，除夕有“饰桃人、垂苇索、画虎于门”的习俗。据《荆楚岁时记》记载，民间还有整衣冠按次序拜贺、进椒柏酒、饮桃汤、进屠苏酒等习俗。

杜位宅守岁

唐·杜甫

守岁阿戎家，椒盘已颂花。盍簪喧枥马，列炬散林鸦。

四十明朝过，飞腾暮景斜。谁能更拘束，烂醉是生涯。

杜甫这首五言律诗作于天宝十年(751)的除夕，从弟杜位在长安曲江边的宅

邸。作者当时三十九岁。通过除夕"盍簪""列炬"的热闹喧哗,比衬自己年届四十功业未成的现状,抒发了内心的焦灼和无奈。

全诗可以分为两部分,第一部分为前四句,"守岁阿戎家,椒盘已颂花,盍簪喧枥马,列炬散林鸦",极写在从弟杜位家守岁场面的热闹盛大。阿戎,魏晋间,谓从弟为阿戎,至唐犹然,这里指杜位。椒盘,用盘子盛上花椒,饮酒时取花椒放入酒中,是除夕、春节的一种仪式,有辟邪之意。颂花,据《晋书》记载,晋时刘臻的妻子陈氏曾在元旦献《椒花颂》,后来成为新年的祝词,庾信《正旦》诗有"椒花逐颂来"句。盍簪,语出《周易》。盍,合也;簪,疾也,"群朋合聚而疾来也",这里指亲族朋友相聚。枥,马槽。杜位是作者的同族兄弟,是当时权倾一时的宰相李林甫的女婿,其家守岁之热闹和排场可想而知。作者用"盍簪喧枥马,列炬散林鸦"两句,简洁高效地描绘出了当时守岁场面之盛:亲朋好友很多,把马槽边的马匹都惊动了,成行排列的明晃晃的烛炬照散了林中的乌鸦。

第二部分为后四句,"四十明朝过,飞腾暮景斜,谁能更拘束,烂醉是生涯",抒写自己岁终情怀。四十岁,对古人来说,是一个意义重大、情感复杂的年龄。一方面,它被称为强仕之年,如《礼记・曲礼上》:"四十曰强,而仕。"孔颖达疏曰:"强有二义:一则四十不惑,是智虑强;二则气力强也。"认为此时人志虑成熟,年富力强,正是仕途上的黄金之年,应该有所成就。另一方面,古人平均寿命较短,人到四十即有暮年之感,如苏辙《四十一岁岁莫日歌》:"小儿不知老人意,贺我明年四十二。人生三十百事衰,四十已过良可知。"杜甫年轻时与许多盛唐诗人一样,志向高远,抱负巨大,希望"致君尧舜上,再使风俗淳",但天宝五年(746)三十四岁到长安后,受到严重打击:参加李林甫操纵的考试,落入骗局,落第而回。后又进献三大礼赋,虽然唐明皇"奇之",也只是让其待制集贤院,并未授官。这四句诗是说,眼看自己明天就四十岁了,可是仕途升迁仍然无望。对杜甫这样志向高远的士人来说,岁暮年终,尤其敏感和难过。作为一介书生,可除了焦灼、痛苦和无奈,又能怎样?只好暂时放浪形骸,一醉忘忧。

这首诗最大的特点就是通过极写外部守岁场面的盛大和气氛的热烈,比衬自己内心的焦灼、失意、落寞和无奈。从弟家除夕守岁"盍簪""列炬",喧阗至极,在外

人眼中,作者似乎也积极参与其中——"谁能更拘束,烂醉是生涯",看似非常享受这欢乐喜庆的场面和氛围,实际上却是"众人皆醉我独醒",冷眼旁观,内心灼痛。王夫之在《姜斋诗话》里说:"以乐景写哀,以哀景写乐,一倍增其哀乐。"与一些直接抒写游仕之苦的诗作相比,此诗给人印象更加强烈,让人心生同情之余,也备感焦灼和无奈。

(杨金花)

诗与送别

一、概论

从现存古代诗歌看，中国古代留有大量送别诗。中国古代的送别诗，经历了由“祖饯诗”到“饯送诗”而后演变为“送别诗”的漫长历程。

古代社会自然条件恶劣，交通不便，出行者常常三年五载不得回归，甚至在出行中出现问题，因而中国古代人特别重视离别，对别离有一种特别特殊的感受。三年五载乃至更长时间的离别，不知中间会发生多少故事，会有多少凶险，于是，一种祭祀路神祈求平安的仪式出现了，这就是路祭，古人称之为“祖”或“道”或“祖饯”。

祖饯活动的形成，据东汉崔寔记载，与黄帝之子有关。《文选》李善注：“崔寔《四民月令》曰：祖，道神也。黄帝之子，好远游，死道路，故祀以为道神，以求道路之福。”[①]所谓“祖”或“道”，是古代人为出行者祭祀路神而进行的祭祀活动。《左传·昭公七年》记载：“公将往，梦襄公祖。”注云：“祖，祭道神。”疏云：“祖是祭道神也。……行山曰軷，犯之者封土为山象，以菩刍棘柏为神主，既祭，以车轹之而去，喻无险阻难也。”[②]故此，“祖道”或“祖饯”等字样，是与祭祀相关的，是人们为了祈求出行者的平安，向路神祭祀。

---

① 萧统《文选》李善注本，第 974 页，上海古籍出版社 1986 年版。

② 《春秋春秋左氏传》，《十三经注疏》本，第 2048 页，中华书局 1980 年版。

祭祀路神的仪式是比较复杂的，第一步“委土为山”，第二步“伏牲其上”，第三步“酒脯祈告”，最后“乘车躐之”。这四步的意思分别是：面对障碍、供奉牲醴、祷告平安、毁掉障碍。祭祀的目的在于对前行路途上的障碍进行清扫，祈求行人的平安。从这个意义上说，古代社会最初的送行侧重于“祖道”，也就是祭祀路神。在这一活动中，供奉牲醴也即“酒脯祈告”是必备的重要形式，“酒脯祈告”活动之后，释酒祭路，饮酒壮行，《聘礼记》云：“出祖释軷，祭酒脯，乃饮于其侧。”[①]在这一活动中，出行者成为在祖道活动中的重要角色，而对出行者的关切也就成为祖道活动中的重要内容，由此，引发了祖道活动中的另一功能：饯送。《诗经·大雅·韩弈》：“韩侯出祖，出宿于屠。显父饯之，清酒百壶。”是对“供奉牲醴”活动兼有饯送之意的描述。但《韩弈》的主导内容是记述韩侯的事迹，“显父饯之”只是在记述韩侯事迹的过程中的一件事情，因此，不能称为完整意义上的祖饯诗。《诗经》中具有完整意义上的祖饯诗，应推《邶风》中的《泉水》。这首诗为饯别而作，其内容侧重于“祖”，与魏晋南北朝时期的“祖饯”诗含义并不完全相同。那时的人们，纵使言“饯”，也重在“祖”的意义。毛传在《泉水》篇的传文中说：“祖而舍軷，饮酒于其侧曰饯，重始有事于道也。”元人许谦在《诗集传名物抄》卷二中对《邶风·泉水》进行疏解时解释魏晋之前的人在进行祖道活动时的心态：“軷，谓祭道路之神。軷，本山行之名。道路有阻险，故封土为山象，伏牲其上。天子用犬，诸侯羊，卿大夫酒脯。既祭，处者于是饯之，饮于其侧，礼毕，乘车轹之而去，喻无险难也。”[②]可见，祖道的意义确实重在“祖”。

虽然重在“祖”，但确实也含有浓重的“饯”意。“显父饯之”，饯的是韩侯，“处者于是饯之”，饯的是行者，都是为出行者的平安。在这样的活动中，酒精的力量会给人的情绪带来一定反应，而出行又是如此重要的活动，对于未来的未卜就可能在酒精的力量下引发激动情绪，渐渐地，话别、伤离、不舍、激励等等的情绪逐渐注入祖道活动中，于是，祖道的内容渐渐丰富起来。《史记·孔子世家》载：

① 《春秋左氏传》，《十三经注疏》本，第2048页，中华书局1980年版。
② 许谦《诗集传名物抄》卷二，文渊阁四库全书本，上海古籍出版社1987年版。

(孔子自周)辞去,而老子送之曰:"吾闻富贵者送人以财,仁人者送人以言。吾不能富贵,窃仁人之号,送子以言,曰:'聪明深察而近于死者,好议人者也。博辩广大危其身者,发人之恶者也。为人子者毋以有己,为人臣者毋以有己。'"①

这种"仁人者送人以言",渐渐在祖饯活动中成为一种共识。《晏子春秋·曾子将行晏子送之而赠以善言》中记载了曾子与晏子这样一段对话:

曾子将行,晏子送之曰:"君子赠人以轩,不若以言,吾请以言乎?以轩乎?"曾子曰:"请以言。"晏子曰,"今夫车轮,山之直木也。良匠煣之,其圆中规,虽有槁暴,不复嬴矣,故君子慎隐煣。和氏之璧,井里之困也,良工修之,则为存国之宝,故君子慎所修。今夫兰本,三年而成,湛之苦酒,则君子不近,庶人不佩;湛之麋醢,而贯匹马矣。非兰本美也,所湛然也,愿子之必求所湛。婴闻之,君子居必择乡,游必就士,择居所以求士,求士所以辟患也。婴闻汩常移质,习俗异性,不可不慎也。"②

由此而知,周秦以来,离别时送人以言,作为一种"仁人"、"君子"的表现,是得到人们的认可的。久而久之,这种临别"赠人以言"就形成了一种规范或曰传统。当临别"赠人以言"以"作诵""作颂"的形式出现之时,饯送诗歌便随之产生。《诗经·大雅·崧高》中有"吉甫作诵,其诗孔硕。其风肆好,以赠申伯。"便是对临别以诵诗形式"赠人以言"情形的精确记述,而《诗经·大雅·烝民》的"四牡骙骙,八鸾喈喈。仲山甫徂齐,式遄其归。吉甫作诵,穆如清风。仲山甫永怀,以慰其心。"则是对临别诵诗的艺术性的评判,是对"作诵"所起的安慰行人价值的肯定。临别"作诵"可以称为中国古代饯送诗歌的滥觞。

古代人对出行的重视决定了饯送活动必然很多,用以饯送的诗歌也有不少。但由于饯送活动是以祭祀路神为主要目的,"公卿大夫故人邑子设祖道,供张东都

---

① 司马迁《史记》韩兆琦笺证本,第3194页,江西人民出版社2004年版。

② 晏子《晏子春秋》诸子集成本,第142~144页,中华书局1986年版。

门外”[①],“临发,众人为之祖道,先供设于城南”[②]是相对主要的形式,故而饯送诗在魏晋南北朝之前,普遍表现为宗教色彩比较浓厚,仪式性描写较多,即多写颜延年《应诏宴曲水作诗一首》所谓的“郊饯有坛,君举有礼”[③]等仪式,故而遣词造句雍容典雅,感情色彩相对较淡——尽管也出现了《楚辞·九歌·河伯》描写的“子交手兮东行,送美人兮南浦”的动人送别情景和千古饯送杰作《易水歌》。

魏晋南北朝时期,饯送诗歌增多。“每游宴祖道,赋诗至数十韵。”[④],便出现了“祖饯诗”的提法。萧统在《文选》中,专列“祖饯”诗一类,从所选诗歌来看,萧统理解的“祖饯诗”既具有“祖道”之意,又具有“饯别”之意,可以称之为“饯送诗”。这一时期的饯送诗歌明显体现出感情色彩的加重,使得魏晋以来的祖饯诗发生了重要变化:作诗的目的不再只是为了祭祀路神祈求行人平安,而是更多表现饯送者与被饯送者之间依依不舍的离情别绪。江淹《别赋》道尽了这一时期人们关注的人间别情:

黯然销魂者,唯别而已矣!况秦吴兮绝国,复燕宋兮千里。或春苔兮始生,乍秋风兮暂起。是以行子肠断,百感凄恻。风萧萧而异响,云漫漫而奇色。舟凝滞于水滨,车逶迟于山侧。棹容与而讵前,马寒鸣而不息。掩金觞而谁御,横玉柱而沾轼。居人愁卧,怳若有亡。日下壁而沉彩,月上轩而飞光。见红兰之受露,望青楸之离霜。巡层楹而空掩,抚锦幕而虚凉。知离梦之踯躅,意别魂之飞扬。

……

是以别方不定,别理千名,有别必怨,有怨必盈。使人意夺神骇,心折骨惊,虽渊云之墨妙,严乐之笔精,金闺之诸彦,兰台之群英,赋有凌云之称,辩有雕龙之声,谁能摹暂离之状,写永诀之情者乎?[⑤]

江淹的赋作,把魏晋南北朝时期的离别情绪渲染到极致,也代表了魏晋南北朝

---

① 班固《汉书·隽疏于薛平彭传》,第 304 页,中华书局 1962 年版。
② 范晔《后汉书·文苑列传》,第 2656 页,中华书局 1965 年版。
③ 萧统《文选》李善注本,第 964 页,上海古籍出版社 1986 年版。
④ 姚思廉《梁书·昭明太子传》,第 116 页,中华书局 1973 年版。
⑤ 萧统《文选》李善注本,第 750~756 页,上海古籍出版社 1986 年版。

对离别感情的重视。这一时期的祖饯诗也同江淹的赋作一样，从描写祖饯活动的祭祀因素脱离，转而抒写分别之时人与人之间细腻复杂的情感，“祖”让位于“饯”，情感的交流成为饯送活动的主体，祖道祭祀的仪式渐渐退出了祖饯活动。《文选》中的八首祖饯诗，基本都具有这样的特质。

到了唐代，随着社会生活的变化，唐代士人培养了开阔的胸怀、恢宏的气度和积极进取的精神，交游、科举、入幕、从军等，成为唐代士人积极加入社会生活的典型方式，这促使唐人的社会交际较之以往更加频繁，而“饯别”，作为一种交际场合，为人们沟通感情制造了机会。随着这种交际方式越来越成为现实生活的需要，不仅贵族需要，普通人也需要，于是，以“饯别”为名的社交活动就变得愈加频繁。祖饯活动中为人所认可的“赠人以言”，在唐代这样一个诗歌的朝代，就彻底为诗歌所代替。这一时期，宗教仪式式的活动已经很少出现在祖饯诗中，或者说，祖饯诗中“祖”的成分已经为“饯”取代，“祖”的因素基本消失，“别”的色彩加重，故而唐代诗人已经很少在送人远行的诗歌中提到“祖饯”的“祖”字。笔者统计以“祖饯”“祖筵”“祖帐”“祖道”为词组进行的对《全唐诗》的调查，一共也不过 29 个，并且，“祖”字的出现已经很少用在祭祀形式本身，而且大量的与送别活动相关的诗作都代之以“饯别×××”“饯送×××”“饯×××”“送×××”“别×××”。正是这样一种变化，使得这一类诗与“祖饯诗”的“祖”字发生了较为彻底的分离，而与“别”的联系更加紧密。也正是在这样一种变化的意义上，唐人的这一类诗便成为后来具有文学史意义的“送别诗”。

由于唐人精神风貌的开朗，唐人的送别诗相较于魏晋南北朝时期的“祖饯诗”，在精神气质上发生了重要变化，唐人送别诗依然有不少缠绵悱恻的别情诉说，像“泪随黄叶下，愁向绿樽生”（刘希夷）、“即今江北还如此，愁杀江南离别情”（常建）、“风雨吴门夜，恻怆别情多”（孺复）、“秋风一送别，江上黯消魂”（綦毋潜）等等，但更有不少送别诗在送别的感伤情绪之外增加了健康开朗的情调，出现了不少阳刚之作，“海内存知己，天涯若比邻。无为在歧路，儿女共沾巾。”（王勃）“丈夫不作儿女别，临歧涕泪沾衣巾。”（高适）“莫愁前路无知己，天下谁人不识君。”（高适）“何必儿女仁，相看泪成行”（李白）“兴罢各分袂，何须醉别颜。”（李白）“悟来皆是道，此别不

销魂”(刘禹锡)……唐人积极健康的送别心态给送别诗带来了崭新风貌,让送别诗在别情之外兼具诗歌言志的功能,也使得送别诗的内容更加丰富多彩。

唐人的送别诗在艺术追求上也更加讲究,除了随着诗歌体裁的发展而发展的各种特点,如古体诗的更加自由和奔放,近体诗的讲究平仄、粘对、对仗等,还在送别诗本身中营造或固化了送别氛围中特有的文化意象,其中许多文化意象已经成为我们民族送别心理的象征,如长亭、古道、南浦、芳草、斜阳、杨柳、踏歌、帐饮等等,这些艺术上的成功,标志着送别诗的真正成熟。

二、作品解读

江淹《别赋》云:“别虽一绪,事乃万族。至若龙马银鞍,朱轩绣轴,帐饮东都,送客金谷。琴羽张兮箫鼓陈,燕赵歌兮伤美人,珠与玉兮艳暮秋,罗与绮兮娇上春。惊驷马之仰秣,耸渊鱼之赤鳞。造分手而衔涕,感寂寞而伤神。”谈及了古人的送别形式,如帐饮、张琴、唱歌等。古人的送别形式很多,我们只谈饮酒送别、咏歌送别、折柳送别。

1. 饮酒送别

饮酒送别来源于古代的“祖道”仪式。古代的祖道仪式在演化中逐渐简化,《仪礼·聘礼记》中说:“出祖释軷祭酒脯”,就只有“酒脯祈告”一项仪式了。在祖道活动逐渐脱离“祖”的仪式的过程中,准备“酒脯祈告”路神的“酒脯”始终没有缺少过。随着“酒脯祈告”之后“乃饮于其侧”逐渐演变成准备酒脯与被送者宴别并向被送者进行劝慰、祝福平安,祖道活动的宗教仪式因素就渐渐减轻,而人间色彩则渐渐加重——由远行者释酒祭祀路神之后再自饮祭酒以壮行色,变成共用酒脯的话别和劝慰。当酒精在人的精神中产生作用,引发激动高亢的情绪后,人便容易在酒后抒发真实复杂、慷慨激昂的情感。当酒后送人以言代之以酒后赠人以激情之诗时,便产生了很多酒后送别的优秀诗作。

诗经·邶风·泉水

毖彼泉水，亦流于淇。有怀于卫，靡日不思。

娈彼诸姬，聊与之谋。出宿于泲，饮饯于祢。

女子有行，远父母兄弟。问我诸姑，遂及伯姊。

出宿于干，饮饯于言。载脂载舝，还车言迈。

遄臻于卫，不瑕有害？我思肥泉，兹之永叹。

思须与漕，我心悠悠。驾言出游，以写我忧。

《诗经》是我国的第一部诗歌总集，所收诗歌时间断限为西周初年到春秋中叶，诗歌内容深刻丰富，基本反映了那一时期我国社会生活的整体面貌。其中有些诗歌涉及祖饯活动，并由此引发了中国古代祖饯诗歌的产生。《泉水》应该是我国第一首较为完整的反映祖饯、饯饮活动的诗歌。

这首诗，目前学界尚无定论，《毛诗序》、方玉润《诗经原始》、范家相《诗渖》等以为是卫女思归之作，说得较为模糊；何楷《诗经世本古义》、魏源《诗古微》、高亨《诗经今注》则认为是许穆夫人所作，还有一些观点认为是宋桓夫人或邢侯夫人所作。笔者认同许穆夫人说，认为这是许穆夫人写作《载驰》之前的作品，反映了许穆夫人在返回卫国之前的思想矛盾。其中第一章写欲归，第二章写临行前反复论证的情况，第三章写出行前的祖饯活动，第四章写出行。

第一章以"毖彼泉水，亦流于淇"起兴，已经暗示自己准备回国的意思。"泉水"是自己脚下的泉水，但这泉水是可以流入卫国淇水的泉水，她把诗人的心带向了遥远的祖国。故紧接着的"有怀于卫，靡日不思"就点出了诗人对卫国的日思夜想。史载，卫懿公好鹤成瘾，在卫国土地上辟出许多地方养鹤，出玩皆以鹤随，号称"鹤将军"。为养鹤，甚至命令百姓缴纳"鹤捐"。卫懿公玩鹤玩到不理朝政，漠视民疾，以致民怨沸腾，国势衰弱。北方狄国乘机攻打，卫懿公死于乱军之中，卫国几乎灭亡，卫国遗民逃至漕邑。许穆夫人闻讯，心急如焚，日思夜念，为她的祖国忧心忡忡。她决心返回卫国，与卫国共存亡。但她已经嫁给许穆公，是许穆夫人，不经夫家允许，是不能离开许国返回卫国的。怎么办呢？她想到了自己的姐妹："娈彼诸

姬，聊与之谋”。她要向那些同自己一起侍奉许穆公的姬子们倾诉苦衷、商议对策。一个“聊”字，再现了许穆夫人的无奈，说明与“诸姬”谋划实在是没有办法的办法。

第二章紧承上章，写与“诸姬”谋划的情况，展现临行前的矛盾心理。按照古代社会的礼仪制度，如果许穆夫人擅自回国，是要遭到谴责的，从《载驰》看，许穆夫人离开许国后，许国大夫一直阻止、追赶并坚决要求她回许国，许穆夫人面临的压力是很大的。“出宿于泲，饮饯于祢”，写许穆夫人已经离开夫家，在“泲”住宿，并在“祢”这个地方进行了祖饯活动。《诗集传》卷二：“泲，地名。饮饯者，必有祖道之祭，祭毕，处者送之，饮于其侧而后行者。祢，亦地名，皆自卫来时所经之处也。”（《新刊四书五经本》，中国书店 1994 年版）虽然心意已决，但仍然心存疑虑，故在祖饯活动中，她向“诸姑”及“伯姊”询问：“女子有行，远父母兄弟”，我现在要回家，你们认为可否？这是在争取同情、争取舆论支持，可见许穆夫人很善于利用人心。

第三章承接第二章，用赋笔写祖饯活动。“出宿于干，饮饯于言”，是说已经在“干”住宿，在“言”进行祖道活动。这是记录行程。“干”和“言”都是去卫国的必经之地，《诗集传》：“干，言，适卫所经之地也。”（《新刊四书五经》本，中国书店 1994 年版）“载脂载辖”的“脂”，用在这里有祖道的意义。《周礼・考工记・梓人》：“天下之大献五：脂者、膏者、赢者、羽者、鳞者。”郑玄的疏解：“脂，牛羊属。膏，豕属。”“宗庙之事，脂者膏者以为牲。”（《十三经注疏》本，中华书局 1980 年版）朱熹解释此句时说，辖是车轴，此句是讲“以脂膏涂其辖，使滑泽也。”（《新刊四书五经》本，中国书店 1994 年版）这应该是祭祀活动完毕之后的行为，因为“还车言迈”，也即要返回卫国的车行路遥遥，而许穆夫人“遄臻于卫”，祭祀并涂抹脂膏，都是祈求许穆夫人路途上“不瑕有害”，这是祖道活动的目的，也是出行者和送行者共同的祝愿。

第四章写出游销忧。“肥泉”，水名，在卫。“须”、“漕”，卫国的城邑。诗人为肥泉而叹，为“须”、“漕”忧心忡忡，故而要通过出游解除心中的烦忧。“写”，《诗集传》认为是“解除”的意思，甚是。这几句，等于在向“诸姑”、“伯姊”和天下人包括卫国那些阻止许穆夫人回国的大臣们解释，我只能通过这样一种办法解除我心中的烦忧，我的祖国在卫国，我的心已经飞回肥泉、须、漕，与卫国同律动，你们不能阻止、也阻止不了我返回卫国的决心。这正体现了许穆夫人坚定赤诚的爱国主义情感，也正

是《载驰》产生的心理动因。

这是一篇写实的作品，以精确的语言记录了许穆夫人思念卫国、欲回归卫国的矛盾复杂的心理，她反复向不同的人征求意见，一声声表白自己对家国故土的深沉思念，表白自己坚持返回、希望理解的心愿，充分展示了一个既懂得礼仪规范、懂得争取同情，又挚爱祖国、决心冲破礼仪规范与祖国共存亡的生动真实的许穆夫人的形象。这首诗绝不是像有些人所说，是父母去世，卫女欲返国。因为父母去世，可以派大夫存问兄弟，可以遥祭。但国破家亡不一样，国破家亡需要人去为之奔走，这正是许穆夫人返国的原因。史载，正是许穆夫人的不懈努力，为卫国争取了援助，卫国得以不亡。

这首诗，在写作上完全遵循时间顺序，次第井然，不是陈震《读诗识小录》和陈继揆《读诗臆补》中所说的幻景、虚景之类。诗歌充分而又真实地描写了许穆夫人丰富复杂的感情和矛盾痛苦的心理状态，读后掩卷，令人在为卫国有卫懿公那样的亡国之君悲哀的同时，又为卫国有如此伟大的女性而感到骄傲。"国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工。"赵翼在《瓯北诗话》中的这一论说，又一次体现了它的理论意义，许穆夫人正是在国家危亡和礼仪制度之间的挣扎中，写作了这首反映自己内心深处矛盾复杂情感的诗歌。这是笔者与以往诸多解说颇不一致之处。

别范安成

梁・沈约

生平少年日，分手易前期。及尔同衰暮，非复别离时。

勿言一樽酒，明日难重持。梦中不识路，何以慰相思。

沈约(441～513)，字休文，吴兴武康(今浙江湖州德清)人，南朝史学家、文学家，竟陵八友之一，"四声八病"说的重要代表人物，"永明体"诗歌的倡导者。著有《四声谱》。沈括《梦溪笔谈》："音韵之学，自沈约为四声，及天竺梵学入中国，其术渐密。"(燕山出版社，2009 年版)

沈约的诗歌，钟嵘《诗品》定为中品，评道："休文众制，五言最优。详其文体，察

其馀论,固知宪章鲍明远也。所以不闲于经纶,而长于清怨。……虽文不至其工丽,亦一时之选也。见重闾里,诵咏成音。嵘谓约所著既多,今翦除淫杂,收其精要,允为中品之第矣。故当词密于范,意浅于江也。"(何文涣《历代诗话本》上册,中华书局 1981 年)钟嵘的评论,可谓中允。沈约的诗虽然整体看来并不特别理想,但作为《文选》中的祖饯诗,其《别范安成》还是颇值得品味的。

这首诗共八句,但不是律诗。开首两句"生平少年日,分手易前期",是说少年时期,因为年轻,因为不谙离恨之苦,对于分别之事,很少放在心上。李善注:"言春秋既富,前期非远,分手之际,轻而易之。言不难也。"(李善《文选注》,上海古籍出版社 1986 年)李善注还引贾充《上与李夫人书》:"每至当别,未尝以为易。"(同上)说明分别之难。而沈约说,少年时期,却把分手看得特别轻易。这是铺垫,为下文张本。

"及尔同衰暮,非复别离时。"这两句,写暮年离别的悲伤。人至衰朽之年,已经不可能再有别离的机会了,所以,一旦别离,将可能是生死两隔,因而会倍加感慨。李善注:"言年寿衰暮,死日将近,交臂相失,故曰非时也。《蜀志》曰:宋预聘吴,孙权捉预手曰:今君年长,孤亦老,恐不复相见也。"(李善《文选注》,上海古籍出版社 1986 年)这两句,虽属率直之语,而感情沉痛,是老之将至时对人生的特有感触。陈祚明:"要其据胜,特在含豪之先。命旨既超,匠心独造;浑沦跌宕,具以神行,字句之间,不妨率直。"(陈祚明《采菽堂古诗选》卷二十三,上海古籍出版社 2008 年)这两句,命意确实高超,他把暮年别离,当成人生的死别来看,用"不会再有分别"写分别的惨痛,故语虽率直,而令人警醒。

"勿言一樽酒,明日难重持。"这两句,紧承上两句句意而来,是劝酒之词,意思是说,我们年纪都大了,别推却这一杯酒,或者说别嫌这杯酒味薄,以后能否还有这样把酒共饮的机会实在难说。这是心贴心地话别,也是如泣如诉地话别,含有对彼此生命的珍重,也含有对彼此友情的珍惜,真是"沥泣共诀,抆血相视"(江淹《别赋》)。这意思几乎是王维"劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人"的翻版了,只是没有"阳关"的意象罢了。这正是陈祚明所说的"意虽远而不曲,气虽厚而不幽",但"辞虽乏于低徊,而运以意则必警;态虽未臻要眇,而落于气者必超。骤而咏之,沨沨可爱;细而味之,悠悠不穷。"(陈祚明《采菽堂古诗选》卷二十三,上海古籍出版社 2008

年）

“梦中不识路，何以慰相思。”这两句写友人走后自己的孤单和寂寞，以此表达对友人的真情。此两句用典。李善注：“《韩非子》曰：六国时，张敏与高惠二人为友。每相思不能得见，敏便于梦中往寻，但行至半道，即迷不知路，遂回，如此者三。”（《文选》李善注本，上海古籍出版社 1986 年）这是对友情的执着。所谓“梦中不识路”，正是希望梦中识得路，因为只有识得路，心才能跟随朋友渐行渐远，才可能“几回魂梦与君同”（晏几道语），才可能“随君直到夜郎西”（李白语），才可能梦中相见解离忧。但却是“梦中不识路”，所以梦中“慰相思”都是空想。连梦中暂解离忧苦都不可能，这就是人生的残酷。这是以自己的落寞和孤独，衬托友人的重要。沈约用如此深情的语言，表达了自己与朋友相亲相依的深挚情感，这是对友情的最好的珍重。

这首诗，语言明白如话，浅显平易，但情感表达真挚深沉，细腻绵长，“大抵多发天怀，取自然旨极；句或不琢，字或不谋，直致出之，易流平弱。……细而味之，悠悠不穷。……他人虽丽不华，休文虽淡有旨……”（陈祚明《采菽堂古诗选》卷二十三，上海古籍出版社 2008 年）

此诗在艺术技巧上有值得肯定之处。将少年时的分别同暮年时的分别相对比，在“少年不识愁滋味”（辛弃疾语）和“老去交亲难暂舍”（徐铉语）的对比中，蕴含了深沉浓郁的感伤之情；结尾二句又用战国时张敏和高惠的典故，写舍而不能舍，不能舍还不能梦，更加重了黯然离别的色彩。沈约诗的“清怨”色彩，在这首诗中表现得尤为突出。沈德潜评此诗：“一片真气流出，句句转，字字厚，去‘十九首’不远。”“以边（篇）幅尚阔，词气尚厚，能存古诗一脉也。”（《古诗源》，文学古籍刊行社 1957 年）是矣！

此诗设想在梦境中追随友人远行，带有一些浪漫气息，这样一种情意深沉而又飘渺神秘的传情方式，对后人多有启迪，如李白“我寄愁心与明月，随君直到夜郎西”，“狂风吹我心，西挂咸阳树”，刘长卿“家住层城临汉苑，心随明月到胡天”，牟融“帆带夕阳投越浦，心随明月到杭州”，吕渭老“要伴人随明月，踏破水中天”，等等。

送别

唐·李白

斗酒渭城边，垆头醉不眠。梨花千树雪，杨叶万条烟。

惜别倾壶醑，临分赠马鞭。看君颍上去，新月到应圆。

在李白所留下的作品中，有百余首送别诗，名作如《渡荆门送别》、《广陵赠别》、《黄鹤楼送孟浩然之广陵》、《金乡送韦八之西京》、《南阳送客》、《送张舍人之江东》、《宣州谢朓楼饯别校书叔云》、《送友人》、《送友人入蜀》、《送别》等等，标志着李白在送别诗方面的成就。他的《送别》诗，又名《送杨子》，是一篇尚未引起特别注意但确实颇值得细细品味的优秀送别诗。

此诗，《全唐诗》两出，一说岑参作。我以为当为李白之作。

首联"斗酒渭城边，垆头醉不眠"，写送别的地点和场景。"斗酒"是送别宴会上的热闹气氛，说明酒喝得很多，酒兴很浓。"醉不眠"，通过动作行为写送别者对被送者的真挚情感：虽酩酊大醉，而依然不忘是在送别，不会因沉醉而睡去，可见对杨子关切之深。王昌龄《别李浦之京》："故园今在灞陵西，江畔逢君醉不迷。小弟邻庄尚渔猎，一封书寄数行啼。"可证醉而不迷是关切之深。

醉，是一种巅峰体验，杨义："情绪巅峰体验是一种奇异的体验，神思袭来，往往使生命主体尽情地把自己的生命向外发散，从而使人与宇宙万物产生了一种新的生命因缘。""人与人间交换生命信息也发生了'魔变'，变得深致，而且变出匪夷所思的新花招。"（《李杜诗学》，北京出版社 2001 年版）于是醉态中，诗人眼中的景物魔变了："梨花千树雪，杨叶万条烟"。

这是颔联，写喝醉之后送别时送别之地在醉人眼中的景色。有梨花，肯定是春花灿烂的季节，应该是鸟语花香，生机盎然。但在酣醉而痛苦的诗人笔下，鲜丽的春天景色却带上了寒冷的色彩：树上枝枝雪白的梨花，在醉意朦胧的诗人眼中魔变成雪花，初生的杨叶上细细柔柔的白色茸毛魔变成烟雾迷蒙。这与岑参《白雪歌》中的"忽如一夜春风来，千树万树梨花开"全然不同。岑参是带着新奇的心态观察北方大雪纷飞的景色，而他熟悉的是梨花盛开的场景，故用梨花盛开写银装素裹的

世界，其间所透露的是边塞军人那种以苦为乐的乐观主义的精神。李白写的是与友人的分别，有心中的苦涩，故而满树梨花的烂漫景致也幻化为冰冷之物，成片杨叶的新绿上那展示新姿的白色茸毛也幻化成飘忽不定的烟雾。这是写幻化了的实景，并借景传达心中的情感。这就是造境，是李白所擅长的。此处，因为心苦，所以景寒。李白《劳劳亭》："天下伤心处，劳劳送客亭。春风知别苦，不遣柳条青。"这种造境，李白在《望汉阳柳色，寄王宰》中的手法与此相同："汉阳江上柳，望客引东枝。树树花如雪，纷纷乱若丝。"

颈联"惜别倾壶醑(xǔ，美酒)，临分赠马鞭"，具体写分别的情景。送人，不管友情多深，不管多么不舍，总得有分别的一刹那，所谓送君千里，终有一别也。在不得不离开之时，要离去的人倾壶而饮，送行的人交马鞭于友人，都是无奈而又故作豪放的姿态，是男子汉式的痛苦和洒脱。醉态中的诗人和友人，除了分别痛苦的搅扰，似乎已忘记身外的任何事情，但他们没有温情脉脉，没有细语绵绵，只有这放肆的痛饮和"你走吧"这交马鞭的动作。这是壮士式的告别，"丈夫不作儿女别，临歧涕泪沾衣襟"，"何必儿女仁，相看泪成行"！故此不做小儿女态，展现了盛唐人的大丈夫气概。

尾联"看君颍上去，新月到应圆"，写送别友人的深情，是设想之语。诗人设想看着友人到达目的地"颍"，计算友人到"颍"地的时间当在月圆之夜，可见这颗心已经跟随友人而去，而且很久。写跟随之远、跟随之久，虽是设想之词，却抒发了对友人无限深情的牵挂。这是李白式的抒情，真挚、深情而富有浪漫情调。通过"遥想追随"传达友谊，在李白诗中比较常见，也是李白特有的一种寄情方式，如《金乡送韦八之西京》："客自长安来，还归长安去。狂风吹我心，西挂咸阳树。此情不可道，此别何时遇。望望不见君，连山起烟雾。"又如《闻王昌龄左迁龙标，遥有此寄》："杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。"曼妙而深情，真挚而飘逸，与岑参诗歌的夸张式想象还是有很多不同。

从整体看，这首诗依托观景人的心态和醉态描写景物，令景物随着心态的变化而变化，醉态、心态与景物融而为一，写出了特定情境下的物色和心灵，浪漫而神秘。就其醉别的体验和传达友情的方式看，这首诗应当归属于李白而非岑参——

岑参的写景送别诗,多客观式的夸张,却缺少浪漫的神秘,主客观的相融程度也达不到这种物我的完全统一。

语言俗中有雅,自然流畅。诗歌首联是通俗的口语;颔联工丽流美;颈联是工对,又有俗语;结语不用对句,却在想象中蕴含深情。通俗和工丽结合,真情与想象相融,情致感人。

2. 咏歌送别

中国古代的宴饮,往往有音乐相伴。《周易·上经·需卦》:"君子以饮食宴乐。"《诗经·小雅·鹿鸣》:"呦呦鹿鸣,食野之苹。我有嘉宾,鼓瑟吹笙。"《仪礼·乡饮酒礼第四》介绍古代的宴饮礼仪,当宾主各自坐定之后:"乃间歌《鱼丽》,笙《由庚》;歌《南有嘉鱼》,笙《崇丘》;歌《南山有台》,笙《由仪》。乃合乐:《周南·关雎》、《葛覃》、《卷耳》,《召南·鹊巢》、《采蘩》、《采苹》。工告于乐正曰:正歌备。乐正告于宾,乃降。"(《十三经注疏本》,中华书局1980年)可见音乐在我国古代重视礼乐的社会里的重要。古人祖道,从酒祭路神、行人饮酒,发展到饮酒饯别,祖道就和宴饮结合到一起了,而宴饮也多与音乐相伴。宴饮之时,酒在送别中的作用是让人精神亢奋,令人激情满怀,伴随着音乐咏歌,也就很自然了。现在看到的最早的咏歌送别场景应该是《史记·刺客列传》中的"易水送别":

> 太子及宾客知其事者,皆白衣冠以送之。至易水之上,既祖,取道,高渐离击筑,荆轲和而歌,为变徵之声,士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰:"风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!"复为羽声慷慨,士皆瞋目,发尽上指冠。于是荆轲就车而去,终已不顾。(《史记》韩兆琦笺证本,江西人民出版社2004年版)

"祖道"、"击筑"、"和歌",是最典型的咏歌送别场面。离别的场景,感伤也罢,激昂也罢,都是激情的迸发。《毛诗序》说:"诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。"(《毛诗正义》卷一,《十三经注疏》本,中华书局1980年版)诗

情迸发的高级阶段即是咏歌，把酒送别，往往升级为咏歌送别。送别时的咏歌内容往往与离别有关，故又称“离歌”。离歌尽曲，酌酒忘形，把手河桥，送君南浦，常把送别的感情推向最高潮。

咏歌的场景常常令人动容，李白《赠汪伦》：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”唱出了踏歌送别的千古友谊。许浑《谢亭送别》：“劳歌一曲解行舟，红叶青山水急流。日暮酒醒人已远，满天风雨下西楼。”写出了咏歌送别后的无限悲伤。郑谷《淮上与友人别》：“扬子江头杨柳春，杨花愁杀渡江人。数声风笛离亭晚，君向潇湘我向秦。”道出了吹笛送别的满腹凄凉和无奈。……在咏歌送别时，王维的《渭城曲》、李白的《劳劳亭》等，成为送别咏歌的重要曲目，在殷勤的嘱托和贴心的劝慰中，把纯情的友谊拉长，直指向千年万年。

离歌

汉乐府古辞

晨行梓道中，梓叶相切磨。

与君别交中，繣如新缣罗。

裂之有馀丝，吐之无还期。

《离歌》是汉乐府古辞，出自郭茂倩《乐府诗集》，《诗纪》作《杂歌》。

《乐府诗集》是现存收集我国古代乐府歌辞最完备的总集。郭茂倩把乐府诗分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞和新乐府辞十二大类。每一大类又分若干小类，如《横吹曲辞》又分汉横吹曲、梁鼓角横吹曲等类；相和歌辞又分为相和六引、相和曲、吟叹曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲和大曲等；清商曲辞中又分为吴声歌与西曲歌等。《离歌》属于杂歌谣辞中的汉乐府古辞，应该是我国最早的离歌。

小诗共六句，朴素无华，感情真挚。

“晨行梓道中，梓叶相切磨”，是以赋笔直写家乡景色，指离别家乡。“梓”指梓树，一种落叶乔木。古人常在屋舍旁边种植桑树和梓树，故此常用桑梓代表故乡。

又说，桑梓为父辈所植，需表示恭敬，《诗经·小雅·小弁》："维桑与梓，必恭敬止。"故"梓道"就是乡路。早晨行走在乡间小路，路两旁的梓树叶子互相拍打着叶片，发出家乡的声音，这声音触动了行人的离思，也触动了送别者的离思。穷家难舍，热土难离，这一声声梓树磨戛的声音牵动了行者与送行者的乡愁。

"与君别交中，繣如新缫罗。"用一比喻，写双方分别的痛苦。"交"指"交往"、"订交"。"交中"，指正在交往的热情中。与朋友正在初识新交的热情中，朋友却不得已而远离，这恰如刚刚织就的缫和罗，刚刚织好就要被撕裂。"繣"(huà)，破裂的声音。古人织布，都是纯手工，一匹缫、一匹罗，都需要很长时间，所以对劳动成果都特别珍视。如果刚刚织就，就撕裂，那是令人十分痛心的事情。这里，诗人用这样一个比喻，一则表明自己对新建立的友谊的热诚，一则表示对友人离去的痛苦。

"裂之有馀丝，吐之无还期。"用比喻和谐音，表达自己对对方的思念和对对方离去的无奈。缫和罗，拥有的是布料的特点，纹理相连，撕断之后，会有很多馀丝相连，而"馀丝"谐音"馀思"，表达对友人的思念。"吐之无还期"，则是对友人的担忧以及对朋友离去的无奈。

汉代乐府古辞的普遍特点是，感情表达朴素真挚，善于使用谐音双关等手法传达感情，如《江南》："江南可采莲，莲叶何田田。鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。"就是用"莲"谐音"怜"，并用复词的写作手法，反复传达爱怜之意，而语言表达含蓄委婉。这首《离歌》，也是典型的乐府古辞的写作手法，以景写情，以比喻传情，以谐音传情，表达了对友情的珍重和对热交中的朋友前行路途的担忧，以及与友人分别的无可奈何。虽然只有六句，却每一句都在调动各种民间传情的方式传达感情，虽不精致，但很讲究，说明乐府古辞是很注重艺术手法的。小诗以"离歌"为题，引来后人多少唱离歌的感慨，这是民间作品对文人的影响。

送魏万之京

唐·李颀

朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河。

鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过。

关城树色催寒近，御苑砧声向晚多。

莫见长安行乐处，空令岁月易蹉跎。

李颀(650～75)，字号不详，籍贯，一说东川(今四川三台)人，一说河南登封人。盛唐时期边塞诗人群体中的重要作家，其边塞诗奔放豪迈，雄浑悲凉。诗作众体兼备，尤善七言。《送魏万之京》是其送别诗中的名作。

魏万，又名魏颢，山东博平(今山东聊城)人，曾隐居王屋山学道。天宝十三载(754)，因仰慕李白，南下吴越寻访，直到广陵才与李白相遇，李白很是感动，也很欣赏魏万，将自己的诗歌交给魏万编辑诗集。魏万是李颀晚辈人，与李颀为忘年交。

首联"朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河"。首联使用倒插笔法，先写魏万的走，而后交代前一天的天气状况。钱钟书认为此联是跨句倒装，应该读作"昨夜微霜，(今)朝闻游子唱骊歌初渡河。"(《管锥编》第一册《毛诗正义》五四，中华书局1991年)我认同钱钟书先生在意思上的解说，但用"骊歌"解释"离歌"，说是《诗经》佚篇名，我以为不妥。用《骊歌》，就得改变原诗原字，而"离歌"本义就是"离别之歌"，汉乐府古辞确有《离歌》，且是离别之曲，合情对景，何必另作它说？况且，《诗经》的佚诗，从孔老夫子305篇定数之后又知有6篇声诗有目无类，两千余年何曾真正发现《诗经》佚诗？唐人诗中多言"离歌"，唐人何来《诗经》佚诗这样广泛传播？这里的"离歌"当是以《离歌》为代表的离别之歌，是泛指。"昨夜微霜初渡河"是拟人手法，写昨夜天气。这两句的真正语序应该是："昨夜微霜初渡河，今朝游子唱离歌"，用倒插笔法，突出游子的离去，表示对游子远行的关切，有"今朝游子唱离歌"，而昨夜天公不作美，令游子在微霜的时候出行，真令人担忧之意。

颔联"鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过。"以一对句，承接"唱离歌"之意，借物写人。离歌声声，鸿雁不忍听，云山不忍听，为魏万的客中作别而感慨。据资料可知，李颀晚年家居颍阳而常到洛阳，不管在颍阳还是在洛阳，那都不是魏万的家乡，也不是魏万仕宦的地方。已经是身若飘萍了，还要客中作别，继续"古道、西风、瘦马"的旅行生涯，与鸿雁为伍，与云山为伴。鸿雁和云山有知，都在为魏万伤感，那

为魏万送行的人就可想而知了。沈德潜在谈及杜甫“感时花溅泪,恨别鸟惊心”时说:“溅泪惊心,偏于花鸟,见可乐处皆悲也。”(《杜诗偶评》卷三,乾隆刻本)此诗亦是鸿雁不堪、云山难过,物尚如此,人何以堪?

颈联“关城树色催寒近,御苑砧声向晚多。”接首联“微霜”,用对句继续写景,并设想魏万行程中境况。“树色催寒近”,是写一种感觉,因为天气寒冷,不是树色导致,而是大气寒流所致,但大气寒流是看不见的,而大气寒流给树色带来的变化是看得见的,借树色的变化写寒冷的逼近,这是借所见写所不能见,借所见写所感,也是在传达对朋友的关切。“御苑砧声向晚多”与李白“长安一片月,万户捣衣声”境界相同,写御苑旁边,人们在急急忙忙赶制寒衣,那意思里是在说:“天已经冷了,人们都在赶制寒衣,你到了御苑附近的时候,应该是砧声更多的时候了。你一定要注意啊!”在寒冷的天气里,给朋友几声嘱咐,送去的是无限关切的温暖。

尾联“莫见长安行乐处,空令岁月易蹉跎。”陡然转笔,合于对朋友的叮咛和告诫。这两句,显出了长者对晚辈的态度,是李颀劝魏万,不要只看见长安行乐的地方,让此生蹉跎,岁月空老。这是对晚辈的劝诫,也含有对自我的反思。据《唐诗纪事》记载,李颀年轻时,交结杜陵轻薄子,“倾财破产”。《唐才子传》则说他中进士后,厌薄世务,好神仙服饵之事,“惜其伟材,只到黄绶(官位很低,俸禄二百石可系黄绶,二千石系青绶)”。那么,李颀应该是对自己年轻时期的长安生活有所悔悟了。他在诗歌的结尾这样说,是在借自己的人生告诫魏万这个忘年的朋友,千万不要在长安贪图享乐,令此生无成。这是推心置腹的劝诫,是用自己人生的教训提供给朋友做参鉴,可谓语重心长。

总体看来,这首送别诗,诗韵是《平水韵》下平声“五歌”部,首句平起入韵,全诗完全符合粘对规则。需要说明的是“鸿雁不堪愁里听”、“云山况是客中过”和“空令岁月易蹉跎”三个句子的平仄,“听”字读仄声,“过”“令”两字读平声,都是平水韵中的平仄两读字。中间两联讲究对仗。在写法上还讲究倒插和勾连,是一首圆熟的唐人律诗。陈增杰:“起联倒插,句法新异。中四句叙写行途客况和入关到京情景,均为悬揣之词,而生动如见,颔联‘不堪’与‘况是’呼应,‘鸿雁’、‘云山’,‘愁里’、‘客中’,交互见意;颈联‘树’、‘寒’、‘砧’、‘晚’亦钩锁关联,对法灵健而不板滞,声调婉

转可诵。"(《唐人律诗笺注集评》,浙江古籍出版社 2003 年)

诗歌的主题表达首尾关合,目标明确,情真意切。一是唐代士子尚游历,但绝不是漫无目的的四海闲游,而是为事业、为功名,故起于游子游历,结于游子当有所建树。胡以梅《唐诗贯珠笺》卷十四:"结言如此辛苦,必有所成就方妙,莫以行乐之地而空过岁月,与'游子'二字神气相接。"(清乾隆年间苏州素心堂刻本)二是诗歌的感情表达,有浓重的感伤情绪,但又不完全沉浸于"离歌"的伤感之中,而是在离别的愁绪中内含关切,在自我的悔悟中警醒对方,情真意切,不见任何说教痕迹。黄生《唐诗摘抄》卷三:"前面一程一程皆令送者关心系念;既至帝京,又恐其虚度岁月,不立功名,皆朋友骨肉之语。"(康熙六十年[1721]是亦山房程氏刻本)

诗歌的风格,优柔内敛,骨气隐现,将送别之情与讽喻之意融于一体,含蓄深沉,令人深思。方弘静《千一录》卷十二:"蕴藉不露,而神情跃如,是以为唐音之盛也。"(转引自《唐人律诗笺注集评》,浙江古籍出版社 2003 年)

谢亭送别

唐·许浑

劳歌一曲解行舟,红叶青山水急流。

日暮酒醒人已远,满天风雨下西楼。

许浑(约 791～约 858),字用晦,一作仲晦,祖籍安州安陆,寓居润州丹阳(今属江苏),遂为丹阳人。为武则天时期宰相许圉师之六世孙(李白在安路所娶之妻为许圉师之孙女),因曾经住在京口(今江苏镇江)丁卯涧,故其诗集名为《丁卯集》,世称"许丁卯"。许浑诗多登临怀古与寄情山水之作,善写律诗,文辞工丽,属对精切,格律严整。《谢亭送别》是许浑留给世人的一首精美的七言送别绝句。

绝句的写作,有古绝与律绝之别,古绝产生在律诗之前,南北朝时期已有古绝,如庾信《寄王琳》:"玉关道路远,金陵信使疏。独下千行泪,开君万里书。"律绝则是产生在近体诗定型之后。古绝可以不合格律,律绝必须严格遵守格律。过去有人说绝句又称"截句",意思是绝句是截律诗之句,其实不然。古绝不是截律诗之句,

律绝才是截律诗之句。

律绝截律诗之句的方式有四种,傅与砺《诗法源流》:"绝句者,截句也。后两句对者,是截律诗前四句,前两句对者,是截律诗后四句,四句皆对者,是截律诗中四句,四句皆不对者,是截律诗前后四句。"(引自吴景旭《历代诗话》卷六十七,中华书局1958年)许浑的这首送别诗,是一首截七律首联和尾联而成的七绝,没有对句,但完全符合七律首尾两联格律规范。需要说明的是第三句"日暮酒醒人已远",它的平仄是:"仄仄仄平平仄仄",符合律句"仄仄平平平仄仄"的要求,其中,"醒"字在古代是平仄两读字。

小诗自具起承转合之妙。首句"劳歌一曲解行舟",起句用典点题。"劳歌",指李白的《劳劳亭》:"天下伤心处,劳劳送客亭。春风知别苦,不遣杨柳青。"后来成为离歌的代称。送别之时,唱一首离别歌,为友人送行。这是从自己一方入手,并暗言自己的伤感。"解行舟"则从对方落墨,通过"解行舟"的动做,告诉读者分别已到眼前,说明送别的活动已经接近尾声,剩下的就该是"孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流","山回乱转不见君,雪上空留马行处"了。

第二句承接第一句,写自己看友人渐行渐远:"红叶青山水急流。"在艺术效果上,这一句,与李白、岑参的诗异曲同工,都是写友人走后自己的驻足凝望。在写法上,这一句与李、岑之诗略有不同。这一句,没有出现送行者的观望,只有客观的景物描写。"红叶""青山",从色彩上展现客观景物,浓墨重彩,从静的角度描画了秋日的绚丽。但再绚丽也是秋天,而秋天容易动人离忧。"水急流"仍是浓墨重彩,从动的角度写流水的湍急。流水湍急,带走的不是别的,而是自己送别的朋友。驻足凝望的诗人,多么希望流水要慢慢地流慢慢地流,但流水无情,打碎了诗人留住朋友的梦。这是以客观写主观,通过客观景物的无情衬托人的有情。刘学锴:"'急'字暗透出送行者'流水何太急'的心理状态,也使整个诗句所表现的意境带有一点逼仄忧伤、骚屑不宁的意味。这和诗人当时那种并不和谐安闲的心境是相一致的。"(《唐诗鉴赏辞典》,上海辞书出版社,1983年)

第三句"日暮酒醒人已远",是"转",从写朋友的行舟转到写自己酒醒之后的情形。诗人到底驻足多长时间,看了多远,没有交代,但"酒醒"说明送别之时有宴饮

活动，而且，在宴饮之时，诗人是喝了不少酒的，诗人的驻足，直到不胜酒力。然而，酒醒之后，世界已经发生了变化，送别的朋友已经远去，自己的世界已经是离开挚友的世界。“人已远”，衬托自己的孤独和落寞，也就写出了对友人的珍重。

第四句“满天风雨下西楼”是结句，是“合”，合于眼前的景物。眼前的景物，已经没有风和日丽，已经没有青山红叶，而是漫天风雨，笼罩于送别的谢亭。这景色的变化，纵使确实是自然景，也正可以写出诗人心中之景。朋友去后，在诗人的感觉世界里，就是江山暗淡，天空变色，此时诗人的心中，恰如这笼罩于西楼上空的风雨，一片萧然，一片凄苦。“下”字用得好，是描写自然界风雨的动态，也是写酒醒之后发现友人已远，自己人生友情的精神世界突然变得暗无天日、风雨侵袭。一个“下”字，将主客观世界交汇到一起。且以景语结尾，以景衬情，不言对方走后自己多么凄凉和悲伤，却是满篇萧索和凄苦。

小诗的典型特点是典雅精丽、格律整严。诗以劳歌起笔，写伤心而不言伤心，以“劳歌”代之，典与情合，内蕴深沉。青山红叶，讲究色彩搭配，又是句中自对，实写行舟两侧，暗点秋天季节。结句漫天风雨，衬托愁苦之多。四句两联之间，上联色彩明丽，下联风雨晦暗，一正衬，一反衬，形成鲜明的对照，烘托和渲染了离情。韩成武先生《杜诗艺谭》中总结杜诗的侧写艺术时认为，杜诗能够做到“客体落墨，主体生辉”(河北教育出版社，2002 年)，这首诗每一个韵句，都是落笔于自然景色，借山色、风雨，而写人之离愁，亦是讲究侧写，令小诗情韵倍增。

3. 折柳送别

折柳送别是送别诗中的常见意象，那么，为什么分别时要折柳相送呢？

一是柳树随风飘舞，姿态婀娜，其长条悠悠，似对远离之人颇为依恋，不舍其离去。在这层意义上，“柳”谐音“留”，是意欲留住远行人之意。《诗经・小雅・采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”那杨柳的温暖和亲切，表达了家乡对出征士卒的无限深情，这也是出征士卒难忘家乡的原因。

二是柳枝乱拂，借以传达无穷离恨。雍陶《题情尽桥》：“从来只有情难尽，何事名为情尽桥。自此改名为折柳，任他离恨一条条。”借柳枝纷繁以传达离恨之多，在

唐人诗中已经常见。

三是柳树的特性是随地可活,落地生根,不管折枝插于何处,皆可成长。曹植《柳赋》:“惟尺断而能植兮,信永贞而可羡。”葛洪《抱朴子》:“夫木槿杨柳,断植之更生,倒植亦生,横之亦生。”傅玄《柳赋》:“虽尽断而逾滋兮,配生于自然。”而远行的人身处异地,人离乡贱,往往生存艰难,折柳送给对方,含有希望远行者如同杨柳,随遇而安,很快融入所去之地的文化氛围中,顺利生存,一如杨柳随处可活。清人褚人获《坚瓠广集》卷四云:“送行之人岂无他枝可折?而必于柳者,非谓津亭所便,亦以人之去乡,正如木之离土,望其随处皆安,一如柳之随地可活,为之祝愿耳。”(上海古籍出版社,1995年)褚人获的解说,使得折柳送别具有了更为深刻的哲理内涵和更高的文化品味。

千百年来,以柳树为意象的送别诗数不胜数,柳树的意象,成为我国古代送别诗中最为典型的意象之一,故而刘禹锡在《杨柳枝词》中这样写:“城外春风吹酒旗,行人挥袂日西时。长安陌上无穷树,唯有垂杨管别离。”

折柳枝

唐·施肩吾

伤见路边杨柳春,一重折尽一重新。

今年还折去年处,不送去年离别人。

施肩吾,(780～861),字希圣,号东斋,唐睦州分水县桐岘乡(今浙江省富阳市洞桥镇贤德村)人,唐宪宗元和十五年(公元820年)状元及第,唐代著名诗人、道学家,民间开发澎湖的第一人。他的诗,《全唐诗》收录197首,以描写浙江景色者为多。《折柳枝》是他的一首写折柳送别的名作。

小诗只有四句,却层层递进,层进层深,写尽了折柳送别的感伤情绪。首句“伤见路边杨柳春”点出杨柳,并直言“伤见”。“杨柳春”本是春光明媚,却以“伤见”为基调,令人生疑。第二句,“一重折尽一重新”,紧承第一句“杨柳春”而来,写春天柳枝的特色:虽然被折,还是挡不住柳条青青。这似乎是说柳条的生命力,然而又不尽

然，所谓“一重折尽一重新”，既有“新”的意趣，更有“折尽”的内涵。“新”，不完全是因为春光明媚，那是因为柳枝一次次被折尽，而它的生命力又一次次催生新枝。韩琮《杨柳枝词》：“霸陵原上多离别，少有长条拂地垂。”慕幽《柳》：“今古凭君一赠行，几回折尽复重生。”这留给人很多想象：虽然柳条一再发芽，但诗人却“伤见”，伤的什么？伤的自然不是柳枝的生命力，而是为在这里发生的一幕幕送别，这一句，交代诗人“伤见”的原因，也是展开对离别的描写，虽然没有离别悲情的诉说，但却让人真切地感受到了这里一次次地黯然销魂的场景。第三句，“今年还折去年处”，一个“还”字，把人们的目光带回去年，诗人的思绪回到了去年那长条冉冉的春光里，而那个在这里曾经发生的送别故事，已尽在诗人眼前，令他伤感不已。看来，诗人对离别非常敏感，已经过去一年的事情，竟然记得去年折枝之处，那曾经发生的一幕，该是怎样的泣血分别呢？而更令他伤感的是第四句：“不送去年离别人”。去年的送别已经远去，今年的离别又在眼前，而所送的，并不是曾经送走的朋友，是又一位朋友要远行。朋友如飘萍，亲爱在离居，曾经的相聚又要四海离散，曾经的欢宴又是杯盘狼藉，自己的身边，又少了一位知音人，今夕何夕，今年何年，这样的折柳场景，令人情何以堪！

小诗以景写情，借折枝关联自己和他人，关合去年与今年，层进层新，写尽了折柳送别的痛苦，与李白的《劳劳亭》“天下伤心处，劳劳送客亭。春风知别苦，不遣杨柳青。”各占有柳与无柳的韵味。

小诗在后来诗人中产生影响，明朱有纯《杨柳枝》：“春来新尽更逢春，旧折长条又复新。唯有行人相送别，今年不是去年人。”完全承袭此诗，但意境、传情方式等水平都相去甚远。

送友人东归

唐・戴叔伦

万里杨柳色，出关送故人。轻烟拂流水，落日照行尘。

积梦江湖阔，忆家兄弟贫。裴回灞亭上，不语自伤春。

此诗《全唐诗》一作方干诗，题云《送卢评事东归》。《全唐诗》为清人所编，而唐人选唐诗《中兴间气集》、《极玄集》都作戴叔伦诗，宋计有功《唐诗纪事》亦作戴叔伦诗，今依唐人选唐诗与《唐诗纪事》之说。

戴叔伦(732～789)，字幼公(一作次公)，润州金坛(今属江苏)人，唐代大历年间诗人。诗歌多表现隐逸生活和闲适情调。其《送友人东归》是一首折柳送别的佳作。

首联点题，“万里杨柳色”写送别的景色。“万里”，极言驿路漫漫，而长条冉冉，随道而远，直向天边。在阔大悠远的境界中营造了万里送相知的氛围。李白《忆秦娥》：“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。”可知，“杨柳色”是与分别紧紧相连的物色。此时此刻，目光万里，尽是柳色，诗人之心已经随着友人到了万里之外，这是王勃“风烟望五津”的味道。“出关送故人”，点出地点和事件。从下文看，送别友人的诗人在灞亭徘徊，送别的地点则在长安附近。故人即将远行，从此就是天涯海角，天各一方，虽然没有写出伤感之语，出语也很平淡，而暗含淡淡的担忧和无奈。

颔联“轻烟拂流水，落日照行尘”。这两句，承接首联，既是继续描写送别路上的景色，也是描写友人的行路悠悠、孤独寂寞。轻烟、流水、落日、行尘，陪伴友人的，就是这些飘忽的、游走的、不懂得情为何物的物象，西风吹落咸阳树，“西出阳关无故人”！这两句，是诗人想象中的情境，写尽友人征程漫漫，一路风尘，传达出对友人无限的关切和关心，是用心在与友人交流。但诗人并没有像高适那样直言告白，而是托之以景物，景色、形象、感情融为一体。戴叔伦论诗，主张“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前。”(司空图《与极浦书》引，《全唐文》卷八百七，中华书局 1980 年版)诗人那种替友人担心挂怀的感觉，任凭我们通过那些景色去融会贯通，我们抓不住“莫愁前路无知已，天下谁人不识君”“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”那样质实的劝慰，却分明感觉到诗人之心追随着故人之心。

颈联“积梦江湖阔，忆家兄弟贫”。仍是从对方角度设想故人远行路上的心理状态。他说，朋友路上一定想念家乡，梦中会穿山越海回归家乡，但“江湖阔”也会在梦中阻隔朋友的归乡路，然而，“归梦隔狼河，又被河声搅碎”，能有什么办法呢？那就盼望家乡的兄弟赶来与自已相会吧！可是，山高路远，一贫如洗的兄弟，就是

做梦也是做不到去关山万里处与故人相会。这两句,从人的感情角度入手,写故人对家乡的思恋,进一步衬托故人出关之后的愁肠百结、行旅孤单。这是诗人替故人做地步,他已经完全融入到故人可能的生活中去了。李白说"我寄愁心与明月,随君直到夜郎西。"戴叔伦真的是随着故人去"夜郎"之西了。

尾联"裴回灞亭上,不语自伤春"。结句结于自己。这是诗歌的"转"和"合"。送别,送的是故人,诗人当然不可能真的追随故人而去,所以,送君千里,终有一别,而分别之后的诗人,突然感觉到无限落寞和悲凉,竟然徘徊于送别的灞亭上,久久不能离去。灞亭,在灞水岸边,《三辅黄图·卷六·桥》记载:"灞桥在长安东,跨水作桥,汉人送客至此桥,折柳赠别。"虽然"不语自伤春",没有说什么,但留下的却是一位对着灞陵柳色伤感的诗人形象——故人渐行渐远,而伤感的绝不是只有远行的故人,还有这位珍重友情的诗人。这说明故人对诗人的重要,也是诗人对友人的另一种安慰:"支颐不语相思坐,料得君心似我心"(刘得仁《对月寄同志》),我们彼此同心,我此时此刻,心中只有你……

这首折柳送别的诗歌,以前并没有引起太多重视,关于它的评论很少。但我们认为这是一首相当出色的送别诗歌:

一是它借助中国文化中的传统意象,传达了绵绵不尽的留别之意,表达了对友人的无限关切之情,在万里柳色中营造出浓郁的人间情意,令人感动。又在轻烟、流水、落日、行尘的迷蒙物色中营造出落寞、伤感的氛围。清代著名诗人袁枚说:"凡作诗,写景易,言情难。何也?景从外来,目之所触,留心便得;情从心出,非有一种芬芳悱恻之怀,便不能哀感顽艳。"(《随园诗话》,人民文学出版社,1982年)此诗,正是诗人用心捕捉的外物,而传达的是内心深处的凄恻情怀。

二是它的两组对仗非常讲究,颔联用一工对,描写客观景物,在如画的景色中,隐隐透出"古道、西风、瘦马"的断肠人形象;颈联则从人情入手,细致入微地展现了亲人之间虽彼此思念却被残酷的现实隔开的痛苦和无奈。上一组对子,是产生下一组对子的客观因素,下一组对子是上一组对子的必然结果,这种彼此的关联和钩合,不止于景为情设,情因景生,而是景中有情,情中有景。

三是这首诗的言而不言,不言而言,含蓄蕴藉,余味无穷。吴西林云:"诗以意

为主,以辞采为奴婢。苟无意思作主,则主弱奴强;虽僮指千人,唤之不动。古人所谓诗言志,情生文,文生韵:此一定之理。"(袁枚《随园诗话》引,人民文学出版社1982年版)讲的是诗歌作意和言情的重要。这首《送友人东归》,作意与言情主宰全篇,因情、意之强,故景色皆为抒情写意服务,虽似未言情,而情意尽显。细味全诗,只在"出关送故人"处点出是送别,而且出语淡然,似乎不见多少感情色彩,而后再也不写自己对友人的挂怀,如李白的"狂风吹我心,直挂咸阳树"之类,而是写轻烟、谈流水、观落日、看行尘。写故人的梦,传兄弟的心。就是写到诗人自己,也只是写到了自己徘徊灞亭上的不语。八句话,似乎都没有看到诗人对友人的关切和嘱托,这是言而不言;可是,这八句的每一句,又都是在倾诉诗人对友人的关切,而且是完全融入友人心中的那种关切,故此每一句都是肺腑之言,这是虽不言而言。不言而言,正是余音绕梁的艺术效果。

(吴淑玲)

诗与鸟兽

一、概论

鸟兽是在中国诗歌发展史的开端，就进入诗人之作品的。而且在各类鸟兽中，有相当一部分已经在长期历史文化的浸染中确立下来，成为内涵相对固定的原始意象和原型形象群。从《诗经》、楚骚的时代直至后世，鸟兽意象在诗歌中不仅传达的深层意蕴逐渐丰富，呈现的表层结构也愈加多样，实为研究中国诗歌不可绕过的课题。

鸟兽为何能够进入诗人的视野，成为被驱遣于笔端的常用意象呢？陆时雍在《诗镜·原序》中说：

“道发声著，情通神达，灵油油接于人而不厌。鸟之关关，鹿之呦呦，未闻其何韵之选，何律之调也，而闻辄欣然遇之。”①

若从文学的四要素——世界、作者、读者和作品来考察，这段话包涵了三层意思。首先从世界的角度来看，作为客观存在的鸟兽，不需要经过选韵、调律等人工

① ［明］陆时雍著《诗镜》，第2页，任文京，赵东岚点校，河北大学出版社2010年版。

修饰，在本于自然而亲于自然的人类眼中，先天具有能够使人“欣然遇之”的审美品格。其次，从作者和读者的角度来看，客观对象的审美品格能被人所感知，不仅要具有客观实在性，还必须进入人的具体生存环境。也即这种“欣然遇之”，必须以能够“闻”为前提。而鸟兽对于人而言，可谓“取之无禁，用之不绝，是造物者之无尽藏也”（苏轼《前赤壁赋》），普遍地存在于人类各阶层、各群体的具体生存环境之中。因此作者可随手取来，触物起情，抒写性灵，赋予精神蕴涵。读者凭借对其之熟悉程度，也易于跨越作品的桥梁，对作者的感情进行理解与体悟。最后，从作品的角度来看，“鸟之关关，鹿之呦呦”是自然的本真状态，而“关关雎鸠，在河之洲”（《诗·周南·关雎》）、“呦呦鹿鸣，食野之萍”（《诗·小雅·鹿鸣》）已是经历了物化的具体文学话语，在我国诗歌属于“兴”的范畴。抒情诗歌的表现对象是人的情感与性灵，因此鸟兽只有成为服务于特定文学形式的具体文学话语，才能获得进入文本的资格。而“触物以起情谓之兴”（宋李仲蒙语，《困学记闻》卷三），鸟兽之为“物”，人皆可“触”，则“兴”这一约定俗成的文学表现形式广泛地采用鸟兽意象，也是水到渠成的了。

鸟兽一旦进入作品，便必然成为意象或形象，在文本中传达符合作者预期的精神蕴涵，也呈现为特定的、适当的表层结构。在我国诗歌中，鸟兽意象的精神蕴涵主要有以下几个方面。

首先，鸟兽意象在诗歌中可以体现时间的标志性与流动性。从三皇五帝的时代开始，我国人民在劳动实践中，已经对鸟兽活动的时间规律有了相当程度的了解，这种规律在候鸟身上体现得最为典型。《左传·昭公十七年》记载郯子解释少皞为何以鸟名为官时说：

“我高祖少皞挚之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名。凤鸟氏，历正也。玄鸟氏，司分者也。（杜注：玄鸟，燕也，以春分来，秋分去。）伯赵氏，司至者也。（杜注：伯赵，伯劳也，以夏至鸣，冬至止。）青鸟氏，司启者也。（杜注：青鸟，鸧鴳也。以

立春鸣，立夏止。）丹鸟氏，司闭者也。（杜注：丹鸟，鷩雉也，以立夏来，立冬去。）”①

这一段讲的是先民以五种候鸟的迁徙时间来识别季节，并从季节的概念中析取某种人文蕴涵，从而设立官职。传至后世，鸟兽对于时间的标志性体现在诗中，即表现为候鸟的出现，常常是对特定季节典型景物的描写，也可以做到一叶知秋，与季节原始意象形成交融与互动。如孟浩然《早寒有怀》首句为：“木落雁南渡，北风江上寒”。作者未提一个秋字，然而通过“落叶”、“归雁”、“北风”等秋季典型意象进行渲染，寥寥十字，使读者感到满卷秋意扑面而来。雁去衡阳则秋至，燕回故巢则春来，吴牛则喘月于夏，蛇虫则蛰伏于冬，皆可用于标示时间。此外不仅是季节，即使是一天中的时间段，也可用鸟兽意象进行标示，如“猿啾啾兮狖夜鸣”（《楚辞・九歌・山鬼》），猿猴哀啼，多在夜晚，“日之夕矣，牛羊下来”（《诗・王风・君子于役》），牛羊归巢，则在日暮。此外如雄鸡晨鸣，乌雀暮栖等，诗中俯拾皆是，在此不必赘述。

鸟兽意象表现时间的流动性，大多体现在诗句对鸟兽作叙述性描写时，文本时间也在暗暗推移。例如李白《独坐敬亭山》：“众鸟高飞尽，孤云独去闲。”“众鸟高飞”乃至于“尽”，从侧面反映作者独坐之久，在篇幅极为有限的绝句这一体裁中，有芥子须弥之功。这种时间的流动也可以长至经年累月，乃至沧海桑田，前者如白居易《上阳白发人》：“莺归燕去长悄然，春往秋来不记年。”莺燕一来一去，便是一个寒暑，就在这平常的莺来燕去中，声色不动，流年却已暗换。后者如：“宫女如花满春殿，只今唯有鹧鸪飞”，以鸟兽在种属意义上较为永恒的存在之特点，来反衬人类朝代的更替与历史的演进，抒发兴衰无常之感。

其次，鸟兽意象在诗歌中也可以体现空间的标志性与延拓性。或因自身的栖息地域，或因某些历史文化因素，一些鸟兽也属于特定的地域文化意象群。如以郦道元《水经注》中所载的《巴东三峡歌》（“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳”，见《水经注》卷三十四）为源起，哀鸣的猿狖为长江流域文化意象；啼血的杜鹃则由于古帝

① ［周］左丘明著、［晋］杜预注、［唐］孔颖达正义《春秋左传正义》，第1361～1362页，北京大学出版社1999年版。

王杜宇的传说，成为巴蜀文化意象等。这一类鸟兽，在涉及特定地理区域的诗作中作为典型景物意象出现，屡见于历代诗歌。还有一些鸟兽并不属于特定的地域文化意象群，然而在某一题材的诗歌中属于惯用意象，由于这类题材的诗歌往往涉及特定地域，因此也具有了某种地缘性。如大雁向北迁徙的终点，远指塞外，则“云边雁断胡天月”（温庭筠《苏武庙》）作为边塞诗中典型的场景，也使得雁与西北边境地区发生了关系。鸟兽意象所标示的空间也可以很狭小，如乌雀之于树林，白鹭之于水滨，虎豹猿猴等栖息于山林峡谷，燕子则在人类的屋前檐下筑巢，属于场景而非地域的典型意象。

空间的延拓性表现在，诗人可以借助鸟兽意象，以匣剑帷灯之法构筑景外之景，诱发、暗示出超过诗中实际空间的，更为广阔的艺术空间。例如韦应物《闻雁》：“故园眇何处？归思方悠哉。淮南秋雨夜，高斋闻雁来。”诗人所能目见的场景，应只是其所坐的高斋之内，然而雁唳之声惊断作者的思绪，使作者听闻秋雨之声，从而诗作蕴涵的艺术空间由方寸高斋延拓到整个秋雨淮南，再通过一个“来”字暗示在作者的想象之中，于此日行西陆之季，从北方南归的大雁正是从故乡飞来，则艺术空间又拓展至千里之外的故园，在短短二十字中，展现尺幅千里之势。鸟兽意象也可以出现于虚境，如王昌龄的《泸溪别人》：“行到荆门向三峡，莫将孤月对猿愁。”作者借助猿和孤月这一对典型意象，虚构出江湘一带孤旅独宿的典型意境，“代为之思，其情更远”（陆时雍《诗镜总论》），也正是延拓空间的表现。

再次，在诗歌中，鸟兽意象最主要的精神蕴涵还是体现在与人类的相接与相融上。相接指鸟兽客观地出现在人类的生存环境之中，成为人类生活的组成部分，从而与诗人的心绪与情感发生互动。这种互动也许是积极的，使人“闻辄欣然遇之”，出现在诗中的具体场景时，对抒情主体——人的衬托属于正衬，如陶潜《饮酒二十首》（其五）：“山气日夕佳，飞鸟相与还”。体现了飞鸟与人物我相亲的和谐情境。再如其《拟古九首》（其三）：“翩翩新来燕，双双入我庐。先巢故尚在，相将自还居。自从分别来，门庭日荒芜。我心固匪石，君情定何如？”由于有同居檐下之谊，作者将春日归来的双燕看成阔别已久的老友，并对其细述“误落尘网中”（陶潜《归田园居》（其一））的离情，明表“回也不改其乐”（《论语・雍也》）的心意。这种互动也可以是

消极的,如《诗·豳风·东山》中的“町畽鹿场,熠燿宵行”,汉乐府《十五从军征》中的“兔从狗窦入,雉从梁上飞”,都表现征人离家远征后,故居荒芜乃至鸟兽乱流的悲惨景象,鸟兽与人体现为在历时上的对抗关系。再如曹操《苦寒行》:“熊罴对我蹲,虎豹夹路啼”,白居易《琵琶行》:“其间旦暮闻何物?杜鹃啼血猿哀鸣”,虽然场景不同,但均借对鸟兽的描绘体现环境之险恶,鸟兽与人处在共时上的对抗关系。在这四例中,鸟兽与人并不和谐,而是对立,体现对人生存境遇的否定,属于反衬。这种否定也可表现得隐晦而含蓄,如阮籍《咏怀八十二首》(第十七):“孤鸟西北飞,禽兽东南下。”只是以无人的环境暗示作者心绪之寂寞与惶惑。总而言之,鸟兽与人类的相接关系在诗中的表层结构一般表现为借景抒情,对抒情主体起衬托作用。

鸟兽与人类的相接来自彼此生存环境的接壤,而相融的原因则是彼此精神品格的契合。人类也是动物的一种,自然本能与动物并无区别,以生命的存在形式而论,在客观对象中,鸟兽与人类最为接近,因此也更易于诗人将人类的精神品格赋予鸟兽,从而寄托自己的情思。《左传·昭公十七年》所载:

> 祝鸠氏,司徒也(杜注:祝鸠,鹪鸠也。鹪鸠孝,故为司徒,主教民)。鴡鸠氏,司马也(杜注:鴡鸠,王鴡也。鸷而有别,故为司马,主法制)。鳲鸠氏,司空也(鳲鸠,鴶鵴也。鴶鵴平均,故为司空,平水土)爽鸠氏,司寇也(杜注:爽鸠,鹰也。鸷,故为司寇,主盗贼);鹘鸠氏,司事也(鹘鸠,鹘鵰也。春来冬去,故为司事)。①

身为鸟兽,固然不可能具有自觉的“孝”、“平均”、“有别”等道德品性,然而其确也如人类一般,要经历生老病死、出处行藏的生命历程,因此以这种形似为前提,鸟兽本身的自然物性,在被具有能动意识的人类所感知后,便赋予了社会性的价值与意义,可以成为担任相应官职的人所效仿的对象。这便是鸟兽与人类的相融,其结果是鸟兽被人化,以比兴寄托、象征隐喻为目的出现在诗歌之中。自《诗经》开始,作为人类精神投影的鸟兽意象与形象,在我国诗歌中层出不穷,而所呈现的文本形

① 《春秋左传正义》,第1363~1364页,北京大学出版社1999年版。

式既有"善鸟香草,以配忠贞。恶禽臭物,以比谗佞"(王逸《楚辞章句·离骚序》)的托物寓意,也有"感时花溅泪,恨别鸟惊心"(杜甫《春望》)的赋物以情,几乎所有属于人类世界的感情和形象都可以附著于鸟兽之上。也正是由于在这种交融中,鸟兽最紧密地与人类的生命体验和心理经历发生关系,因此大部分原始意象和原型形象也在这个意义上形成。

以上粗浅探讨了鸟兽形象在诗歌中所传达的精神蕴涵,现在略谈其呈现之表层结构在诗歌史上自周至宋的流变。鸟兽作为兴象和喻象大量在《诗经》中出现,但多属于诗人随手所采,文字表象与内蕴世界之间的关系较为疏离和隐晦,因此其中的极大一部分是作为典故而非原始意象或原型形象在后世诗文中复活的。且用词遣句较为本真、朴实,如以《关雎》首句为例,"关关"模拟叫声,"雎鸠"为鸟名,"在河之洲"为处所,属于单纯的客观再现式描述,除必要之主谓宾词之外,并无修饰,虽"以少总多",却似乎并未"情貌无遗"(刘勰《文心雕龙·物色》)。然而其确立了以草木鸟兽起情附理的比兴传统,也出现了最早的咏物寓言诗《鸱鸮》,为后世托物寄怀诗之滥觞;从"差池其羽"、"上下其音"(《诗·邶风·燕燕》)和"狼跋其胡,载疐其尾"(《诗·豳风·狼跋》)等诗句中也看到了"一言穷理"、"两字成形"(《文心雕龙·物色》)的在描摹物态上含蓄精炼传统的确立,其范式意义是极为深远的。《楚辞》则首次确立了自成体系的比兴对应系统,并被后世广泛借鉴和沿用。相比《诗经》来说,与音乐的脱离使得诗篇不必因袭复沓咏叹的章法结构,因此使篇章包蕴量扩大;七言诗句使一句容纳多个名词性意象成为可能;在名物的赋法铺排中,作品风格更为繁复宏阔。但在物态的描摹上比之《诗经》,却未能更加精细穷形。

而从汉代起,五言诗勃兴,五言诗句兼有《楚辞》句法的容量与《诗经》句法的凝练,从此在中国诗歌创作中成为主流句式。就鸟兽形象而言,汉代出现了容量比之《鸱鸮》更大,哀慨更为深切,思致也更为新奇的动物寓言诗《乌生八九子》、《枯鱼过河泣》和《蜨蝶行》等;诗人开始用鸟兽塑造典型场景(《战城南》、《十五从军征》等);在汉末还出现了字句经过锤炼的文人咏物诗——蔡邕的《翠鸟》。这些现象既表现了文学构思的发展,也表现了文学技法的提高。

魏晋南北朝时代,五言诗进入繁荣期,文学的自觉意识觉醒,鸟兽意象在诗中

的表层结构开始具有了明显的新特点。在魏晋时期，由于锤词炼句习惯的流行，句中实词更加密集，诗人开始引入表现主观心绪的词形容鸟兽，比之《诗经》中较为隐晦的比兴，主观感情色彩更为明显，如“朝雁鸣云中，音响一何哀”（应玚《侍五官中郎将建章台集诗》）中的“哀”、“草虫鸣何悲，孤雁独南翔”（曹植《杂诗二首》其一）中的“悲”、“孤”等。出现在同一场景内的诗人与鸟兽，甚至鸟兽与鸟兽开始行为上的——如“哀风中夜流，孤兽更我前”（陆机《赴洛道中作二首》其一），或感情上的——如“望云惭高鸟，临水愧游鱼”（陶潜《始作镇军参军经曲阿作》）互动，情景更加交融。而在“文贵形似”的南北朝时期，尤其是在风行一时的山水诗中，诗人“窥情风景之上，钻貌草木之中”（《文心雕龙·时序》），极尽锤炼语句，描摹物态之能事，精工富丽、写景精巧的诗句层出不穷，在“喧鸟覆春洲，杂英满芳甸”（谢朓《晚登三山还望京邑》）、“落叶下楚水、别鹤噪吴田”（江淹《无锡县历山集诗》）、“荷风惊浴鸟，桥影聚行鱼”（庾信《奉和山池》）等诗句中，鸟兽与其他景物的微妙关系得以艺术化地展现，因此不再是前代诗歌中孤立的兴象，而成为完整景象的有机组成部分。文人咏物诗也在这一时期勃兴，几乎无物不咏，然而多是诗人旁观于物，辞丽而情寡之作，倒是羁留于北地的王褒、庾信等较有情辞均胜，寄托深婉的佳作（如王褒《咏雁》、庾信《秋夜望单飞雁》等）。

南朝诗重秀词丽句，唐诗则重风潮神韵，在诗歌中体物愈加工致、情感愈加丰富的唐代，诗人开始使用移情手法描述外物，在客观描写（并非比兴寓言）中赋予鸟兽以人的特征。如在“流水如有意，暮禽相与还”（王维《归嵩山作》）、“感时花溅泪，恨别鸟惊心”（杜甫《春望》）、“岸花飞送客，樯燕语留人”（杜甫《发潭州》）、“二十五弦弹夜月，不胜清怨却飞来”（钱起《归雁》）等句中，鸟可以惊心，燕可以留人，暮禽可以随人归隐，雁可以感知瑟声的清怨，拟人手法使作品的思想涵蕴更加深广。而宋诗重理趣，唐人寓情于外物，宋人则寓理于外物，诗中鸟兽的形象则包含了诗人形而上性质的哲理思考，如“猿啼鹤唳本无意，不知下有行人行”（苏轼《次韵僧潜见赠》）、“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”（晏殊《示张寺丞王校勘》）等。

《佩文斋咏物诗选·序》说：“故夫诗者，极其至足以通天地，类万物，而不越乎

虫鱼草木之微。”[①]鸟兽虽属微物，然而其中的精神蕴涵，亦足以上通天地至理。况且我国诗歌，类迩义远，文小指大，研读诗歌时，若能对其中的鸟兽形象稍加玩索，不仅乐趣无穷，所得亦当不菲。

1. **鸱鸮**

指猫头鹰，亦作枭、鸮、鹏鸟等，属枭形目。其眼周羽毛呈辐射状，排列成脸盘，似猫，故称猫头鹰。其貌丑，昼伏夜出，叫声阴森凄厉，嘶哑刺耳，且民间传说其食母，《御定渊鉴类函》引《感应经》曰：“枭食母眼睛乃能飞。”亦引《北山录》曰：“乌反哺，鸮反噬，顺逆之性也。”[②]也因为此，古人往往有意捕杀以为食物，《庄子·齐物论》，“见弹而求鸮炙”，《御定渊鉴类函》引《汉官仪》：“夏至，赐百官枭炙，欲绝其类也。……枭害其母，故以此日杀之。”[③]而且其叫声被人认为不详，代表凶兆，还流传出许多猫头鹰鸣叫预示着身死家破的传言。其实猫头鹰食物以鼠类为主，是一种益鸟，但它也吃昆虫、小鸟、蜥蜴、鱼等动物，被认为是凶残的特性，总之在诗文中往往代表反面角色，常常以喻小人，比如曹植《赠白马王彪》：“鸱枭鸣衡轭，豺狼当路衢”等。

鸱鸮

诗经·豳风

鸱鸮鸱鸮，既取我子，无毁我室。恩斯勤斯，鬻子之闵斯！

迨天之未阴雨，彻彼桑土，绸缪牖户，今女下民，或敢侮予！

予手拮据，予所捋荼，予所蓄租，予口卒瘏，曰予未有室家。

予羽谯谯，予尾翛翛。予室翘翘，风雨所漂摇。予维音哓哓。

本诗的主要对象其实不是鸱鸮，而是一只无名小鸟，作者借这只无名小鸟被恶

---

① [清]张玉书等编《御定佩文斋咏物诗选》四百八十六卷，四库全书本。
② [清]张英等编《御定渊鉴类函》一百十七卷，四库全书本。
③ [清]张英等编《御定渊鉴类函》一百十七卷，四库全书本。

鸟鸱鸮抢走幼雏，捣毁巢穴，在风雨飘摇中绝望地哀哭的境遇，表达某种寄托之意，读来令人感动。《诗经》其他篇目中，鸟兽草木意象的出现大多数只是描景兼起兴，而本诗通篇用兴法，纯为代小鸟设词，而寄托己意，这在《诗经》中几乎是绝无仅有的。在我国诗歌发展史上，一般认为这首寓言诗开创了"其称文小而其指极大，举类迩而见义远"(《史记·屈原贾生列传》)的象征寄托手法，下启楚骚的"香草美人"、汉代的《乌生八九子》、《蜨蝶行》、《枯鱼过河泣》等，乃至后世的一切通篇寓意象征的诗篇，在文学史上影响极为深远。

《毛序》称此诗为"鸱鸮，周公救乱也。周王未知成公之志，公乃以诗遗王，名之曰《鸱鸮》焉。"若如此解，则"今女下民，或敢侮予"一句显得匪夷所思。其实本诗所述小鸟的外界环境之险恶，生存境遇之痛苦带有极深广的社会概括性，在读时也就不必拘泥于其本为何作。在《诗经》的时代，诗歌的创作者中极少专业诗人，诗篇基本呈现为一种"饥者歌其食，劳者歌其事"的本真状态，《诗大序》说："情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"这种"不足"，也正是展现出创作者主观感情奔流激荡，无法遏抑，而表现为强烈创作冲动的过程。在此时又没有要求诗歌含蓄婉曲的主流文学理论的约束，故感情在诗歌中采取的释放形式往往是突然的和激烈的，本诗的开篇即是如此。

本诗的第一章起笔横绝，诗人采用的是以第二人称为对象的直接呼号，感情奔涌而出，不可遏抑。鸱鸮不仅嗜食鼠类，也捕食小鸟，而此时，这只恶鸟刚刚捕食了主人公的幼雏，而且还将巢穴摧毁为一片狼藉。任何人当此大变，感情都不可能是"温柔敦厚"的。"鸱鸮鸱鸮，既取我子，无毁我室。"当主人公目睹了鸱鸮的恶行，首先铺面袭来的是惊怒之感"你这只恶鸟，已经捕食了我的幼子，又怎么还能忍心捣毁我的巢穴！""既"和"无"的逻辑关系在这里绝不可忽视，有这两字，怒斥的矛头便不仅对准"取我子"、"毁我室"的罪恶行为，还有那种肆无忌惮，无所不用其极的丧尽天良，大有"你何能忍心如此"的意味。惨剧之前，当事者的感情是瞬息万变的，这三句怒斥，是惊怒的表现，然而转瞬之间，悲伤也已袭来。"恩斯勤斯，鬻子之闵斯！""恩"，通"殷"，"恩斯勤斯"即殷勤，辛苦的意思，"鬻"(yu 去声)，通"育"，养育的

意思，闵，辛苦的意思。主人公的注意力从恶鸟身上转移至已经巢毁人亡的事实，而回想起哺育幼子的辛苦。“恩斯勤斯”单独成句，正是强调这种辛苦，进而斥责对方的丧尽天良，不可理喻。这一段五句之中，感情两转，而尽在瞬息之中，后两句连用“恩”、“勤”、“闵”三字，且均为同一韵脚，笔势长驱之下，读来令人肝肠寸断。在这里可以想象一位人类母亲，在目睹幼子被奸人害死，先是惊怒交集，怒斥对方，旋即想到爱儿已与自己天人永隔，绝望地哭倒于地的场景。

第二段写从前经营巢穴之辛苦。“迨天之未阴雨，彻彼桑土，绸缪牖户”。“彻”，通“撤”，剥取的意思。“土”通“杜”，“桑土”即桑树的根部。“绸缪”，经营的意思。牖，窗子。“迨天之未阴雨”指时间的紧迫，从前要赶在雨季没有来临之前，要一点一点剥下桑树根部的树皮，来修缮巢穴。“彼”字也有语气内涵，是对工作辛苦的感喟。这三句并不是平静的叙述，而是在悲痛中，从前苦心经营巢穴时的场景一幕幕宛如蒙太奇般在主人公心里闪过，并化作言语不假掩饰地奔涌出来，似有意识流的意味。在这些场景涌过之后，怒火再次上涌，化作“今女下民，或敢侮予”的怒斥。“女”即“汝”。在诗歌创作的时代，鸟类社会在人类的眼中也是有等级制度的，鸟类具有的自然物性，经过社会性道德与价值评判，即成为划定其等级的依据，见前文所引自《左传·昭公十七年》的文段是其证。而鸱鸮为不孝之鸟，主人公任劳任怨，等级高低，一目了然，则主人公怒斥鸱鸮为下民，也就不奇怪了。

以下的两段，鸱鸮已退场，它是惭愧而抱头鼠窜，还是心满意足，扬长而去，我们并不知道，但似为后者。主人公的哀哭此时却并未结束，此时的思绪更加杂乱，从前惨淡经营时的场景继续涌入脑海，加上家破人亡，形单影只而随之产生的自伤自怜，此时一并喷发出来。“予手拮据，予所捋荼，予所蓄租，予口卒瘏”，拮据，一种手病。租，通蒩（zu 阴平声），同“荼”，皆为茅穗。卒瘏（tu 阳平声），两种口病。它一边继续回想经营巢穴的艰难，一边自己已是一身伤病。而“曰予未有室家”，用这身伤病换来的家庭与居所已经在恶鸟的摧毁下一去不复返了，此时一无所有，这种绝望令人情何以堪！“予羽谯谯，予尾翛翛。予室翘翘，风雨所漂摇”，谯谯（qiao 阳平声），羽毛枯焦貌。翛翛（xiao 阴平声），鸟羽干缩貌。翘翘，摇摇欲坠貌。前两句继续自伤病痛，而此时，天公也不作美，风雨骤然而至，已被鸱鸮摧毁的巢穴在枝上摇

摇欲坠,此时仿佛所有的希望都已灭绝,试问主人公还能如何？于是便只能"予维音哓哓了"。哓哓(xiao 阴平声),恐惧的叫声。全诗于此戛然而止,若为戏剧,则可以想象此时雏子已亡,恶徒已走,巢穴已毁,所有深爱的与痛恨的都离主人公而去,帷幕便在此时伴随着它在风雨中绝望、痛苦的啼哭与哀鸣而缓缓落下,只留下观众去潸然泪下了。

本诗前两段章法比较自由,后两段则比较整饬。这两段全用以"予"字开头的排比,而在倒数第二句却突然荡开一笔,用"风雨所飘摇"五字,既使句法整中带散,错落有致,也是以风雨喻指主人公所生活的大环境,暗点出这一悲剧并不是偶然的,而是来自人类生存境遇的普遍悲剧性。所有的怒斥和哭诉,对象都不是恶鸟鸱鸮,而是"不知好歹何为地,错勘贤愚枉作天"的世界与自然,这种因最深切的生活体验而产生的"人穷而呼天"的自发的哲学思辨,即使在今天看来,也是难能可贵,使人感慨良深的。

2. 燕

燕为雀形目燕科动物之统称,在古诗文中多专指家燕。家燕背黑腹白,羽翼尖长,尾呈剪形。在古文献中"玄鸟"为其别称,为具有神异特性之鸟类,相传商秦两代之先祖皆由其母感玄鸟而生。在后代的诗文中,燕渐渐退去了这种神秘色彩。燕为候鸟,春天在屋檐或房梁下筑巢产卵,雌雄共同哺育幼雏,则其在诗文中传达的精神蕴涵多由这三个特性延伸而来。魏曹叡《短歌行》曰:阴匿阳显,节运自常。厥貌淑美,玄衣素裳。归仁服德,雌雄颉颃。执志精专,絜行驯良。衔土缮巢,有式宫房。不规自圆,无矩而方。"晋傅咸《燕赋》也说燕"信进止之有序","随时宜以行藏,似君子之出入","惟里人之为美,托君子之堂寓。逮来春而复旋,意眷眷而怀旧,一委身乃无余,岂改适而更复"(皆引自《艺文类聚》卷九十二鸟部下①)。故燕子除作为春日的典型景物,或以双飞意象象征爱情之外,也多成为惨淡经营,衔泥君屋,眷恋故巢,不仕二主的谦谦君子乃至忠义孤臣形象,多被文人用以自喻。

---

① 《艺文类聚》,第 1597、1598 页。

双燕离

唐·李白

双燕复双燕，双飞令人美。玉楼珠阁不肯栖，金窗绣户长相见。柏梁失火去，因入吴王宫。吴宫又焚荡，雏尽巢亦空。憔悴一身在，霜雌忆故雄。双飞难再得，伤我寸心中。

本诗据詹锳先生《李白诗文系年》考证，作于唐肃宗乾元元年(758)，时年李白五十八岁，正是他坐李璘谋反事，起身前往流放之地夜郎的这一年，属于晚年作品。此时诗中的浪漫主义风格已经减退，“天上谪仙人”(贺知章语，《太平御览》卷四百九十八)不复在矣，只剩下孤独憔悴的“夜郎迁客”(《江夏赠韦南陵冰》)顾影自怜。在本诗中，诗人处处以燕自喻，基本概括了一生的生活轨迹，并在流放前夕，作别自己的爱妻，而以“憔悴一身在”、“伤我寸心中”作结，读之令人心酸难言。元萧士赟注云：“此篇其太白自叹之作乎”，看法极为准确。

《双燕离》为乐府旧题，《乐府诗集》(卷五十八)中将之归于琴曲歌词，并引《琴历》说其乃“河间新歌二十一章之一”。首两句“双燕复双燕，双飞令人羡”开篇扣题，应为承袭原作体式。萧纲之作首句为：“双燕有雄雌，照日两差池”，沈攸之作开篇为：“双燕双飞，双情想思”，是其证。首句十字内，“双”字三出，既在章法上使用重复咏叹，加深感情，造成纡徐曲折，回环不尽的艺术效果，在笔势上也是强调彼时与妻子双宿双飞时的幸福与快乐，而写此诗时已时不可再得，细述此时命运之悲惨时，就更加反衬出无奈与悔恨，以此句之“双飞”、“羡”对比后文之“一身”、“伤”，读来更感沉痛。

从三四句开始，作者以燕自喻，开始细数一生经历之落魄难料，终至妻离子散的悲痛。“玉阁朱楼”，即指帝阙。天宝初年，李白因以文采特出，被贺知章荐于玄宗，遂擢入宫中，“有诏供奉翰林。”(《新唐书·李白传》)最初李白在帝阙之下，是颇受恩宠的，玄宗第一次接见他并赐食时，竟然“亲与调羹”(同上)。李白在诗篇中也经常叙述昔日所蒙恩宠之盛：“昔乘天子大宛马”(《江夏赠韦南陵冰》)、“朝天数换飞龙马，敕赐珊瑚白玉鞭。”(《玉壶吟》)然而翰林待诏属于文学侍从，与李白平生所

怀经国济世之志不同,故其借东方朔之典故自嘲为:“世人不识东方朔,大隐金门是谪仙”(同上)。而且他所蒙恩宠过厚,人又恃才傲物,“君王虽爱蛾眉好,无奈宫中妒杀人”(同上),终因得罪小人,而遭谗放还。本诗的三四句,就是这段经历的写照。鲍照《咏双燕诗》曰:“意欲巢君幕,层楹不可窥”,张九龄《归燕诗》曰:“岂知泥滓贱,只见玉堂开。”家燕所代表的封建文人,一生最大的希望本应是“衔泥巢君屋”(古诗《东城高且长》),为天子贡献所学,然而在侍君不得之后,李白已经对朝廷“珠玉买歌笑,糟糠养贤才”(《古风》(其十五))这种扼杀人才的本质有了充分清醒的认识,因此对于“玉楼珠阁”的态度,不仅是自伤的不可栖,而且是高蹈的“不肯栖”。“金窗绣户”,应是指他与最后一个妻子宗氏的相见之所,因为宗氏乃武周朝故相宗楚客之女,且为才貌双全的大家闺秀,“长相见”,即当时两人在宗楚客坐上彼此倾心,诗酒唱和的快乐经历。在此时,李白虽然已遭受了“玉楼珠阁不肯栖”的第一次仕途挫折,然而仕进不成,却未得罪,尚有一群知己好友和善解人意的妻子相伴,悲剧尚未全面袭来,故诗句中体现的感情色彩,还是温馨、和谐的。

从五六句开始,决定李白悲剧命运的事件终于一一袭来。萧士赟解释为:“柏梁失火,喻遭谗放还时也。”此说并不正确。柏梁台是汉武帝在长安城中北阙内所造的高台,《艺文类聚》引《汉武故事》曰:“台高二十丈,悉以柏,香闻数十里”[1],为汉武帝与文臣在此饮宴联句之处,在后世成为帝王赏识文人的象征。失火事则见《汉武内传》(同上):“太初元年十一月已酉天火烧柏梁台。”李白遭谗放还之事,本诗第三句已经说尽,且“柏梁失火去”,是指整个柏梁台的焚荡,并不是李白一人的巢毁,则所指应是于玄宗天宝十四年(755)开始,代宗宝应二年平息的(762)安史之乱。《旧唐书·郭子仪传》载,在乱中长安城受到极为严重的摧残,“宫室焚烧,十不存一”,是其证。而“柏梁失火去,因入吴王宫”,是因果关系,正因为国家遭此大难,故要入吴王之宫。吴王,当指永王李璘,《旧唐书·李白传》载:“禄山之乱,玄宗幸蜀,在途以永王璘为江淮兵马都督、扬州节度大使。白在宣州谒见,遂辟从事。”而江淮正为吴楚之地。而在这“三川北虏乱入麻,四海南奔似永嘉”的乱局之中,李白所怀

---

① 《艺文类聚》,第 1514 页,上海古籍出版社 1965 年版。

平乱济民之志，故加入李璘幕府，为国效力。在这期间，他写下了体现高昂爱国热情与强烈爱国自信的《永王东巡歌十一首》，诗中热情地表达了他"为君谈笑净胡沙"(《永王东巡歌》其二)、"南风一扫胡尘净"(《永王东巡歌》其二)的报国之志。若以萧士赟所解，则李白不能容于长安，方去投奔李璘，汲汲于个人的功名利禄，与随阳雁无异。而李白在此句中以燕自喻，呈现的是不念朝廷旧恶，却"蒿目而忧世之患"(《庄子·骈拇》)、"天下兴亡，匹夫有责"(顾炎武《日知录·正始》)的仁人志士形象。与萧氏所解，不可同日而语。

入李璘幕府是李白一生的第二次高峰期，他踌躇满志，以为可以一舒抱负，挽狂澜于既倒，扶大厦于将倾，建立守正拨乱的不世功业，然而，他又一次失望了。李璘招兵买马，开门纳士，主要的目的不是扫平乱党，而是争夺帝位。在肃宗至德二年(757)，也正是此诗写作的前一年，李璘叛乱兵败，李白也因罪连坐，长流夜郎。"吴宫又焚荡"使用了顶真修辞格，更突出了大变遽生之戏剧性，诗人再一次被打入万丈深渊之中。上一次玉楼珠阁虽不可栖，但尚可全身而退。这一次永王谋反，焚荡吴宫的大火终于波及到了自己的小窝。而此时他的妻儿尚在东鲁，一旦流放，恐永无相见之日，"雏尽巢亦空"语，詹锳先生认为，"即《上崔相百忧草》所称'星离一门，草掷二孩'"[①]之意，甚是。吴宫焚荡，尚未巢空，唯有"雏尽"之时，才真正是空，此处感情流露，极为沉痛。

最后四句，詹锳先生认为"疑是太白流夜郎别妻宗氏有感而作"。据说当日李白在开封时，宗氏正是因为欣赏其人品文采，而毫不嫌弃其布衣身份，两人方得结缡，对于李白来说正该有知音之感。他因坐永王谋反下狱时，宗氏也曾多方为其奔走，此后两人便再未见面。在诗歌写作这一年，李白起身出发，前往流放地夜郎，临此永路，怅然自顾，身败名裂，妻离子散，正是"憔悴一身在。"而回想起也许不能再见的妻子，正有"孀雌忆故雄"之叹。不说"雄忆雌"而说"雌忆雄"者，正是如"想佳人，妆楼颙望，误几回，天际识归舟"(柳永《八声甘州(对潇潇暮雨洒江天)》)，乃是以己度人，代人设词，正话反说，其情尤深。诗人将思绪从远方的妻子处拉回，再次还

---

① 詹锳《李白诗文系年》，第126页，人民文学出版社1984年版。

视己身,此去道路辽远,山川险阻,相见无期,正有“双飞难再得”之忧,至此送别之意方出,然而毕竟忧愁不可排解,故也不强作宽解之语,唯有暗自神伤,故以“伤我寸心中”作结,余味不尽。全诗采用以燕喻人的比兴寄托手法,禽语即是人语。语言朴实无华,感情真挚动人,与《丁都护歌》相似,可谓之“李诗而近杜者”。①

3. 马

马,哺乳纲马科,为草食役用家畜。耳小面长,额颈上缘及尾有长鬃毛,四肢强健,第三趾最发达,趾端为蹄,其他趾退化,性温顺,善负重疾行,可作骑乘、驮、挽、乳等用处,而在古诗文中,多指骑、挽用马。马大概是与人类关系最为密切的动物,由于作为驯化了的人的坐骑,且有忠诚恋主之特性,马几乎可以看作是其乘客的代称。《诗·周南·卷耳》:“陟彼崔嵬,我马虺隤”,马之体病,即为人之心病。《诗·小雅·六月》:“四牡骙骙,载是常服”,马貌之壮,即为军容之盛。曹植《白马篇》:“白马饰金羁,连翩西北驰”,马饰之美,即为人衣之美。韩愈《左迁至蓝关示侄孙湘》:“云横秦岭家何在,雪拥蓝关马不前”,马之不前,即为人之踟蹰。马即人,咏马即咏人,在历代诗文中,几无例外。

病马

唐·杜甫

乘尔亦已久,天寒关塞深。尘中老尽力,岁晚病伤心。

毛骨岂殊众,驯良尤至今。物微意不浅,感动一沉吟。

杜甫(712～770),唐代伟大的现实主义诗人。其一生颠沛潦倒,诗歌深刻而充分了反映了当时的社会状况,故人称“诗史”,其诗作语言精工严整,风格沉郁顿挫,对后世产生了极大的影响。

《诗话总龟》录葛常之语曰:“杜集及马与鹰甚多”②,确然。但无论是咏真马或

---

① [清]爱新觉罗·弘历《御选唐宋诗醇》卷四,《四库全书》本。

② [宋]阮阅编《诗话总龟·后集》,第169页,周本淳校点,人民文学出版社1987年版。

画马，绝大部分是骏马，如“骁腾有如此，万里可横行”（《房兵曹胡马》），“一匹龁草一匹嘶，坐看千里当霜蹄”（《题壁上韦偃画马歌》），“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空”（《丹青引赠曹将军霸》），“长安壮儿不敢骑，走过掣电倾城知”（《高都护骢马行》）等等，均喻指有能力和志向建立不世功业之人。而本诗作于乾元二年，正是官军大败，关辅饥荒，少陵携家逃难，流宕秦州时之作。此时朝廷局势险恶，诗人自身难保，加之此前在肃州任左拾遗时，曾因为房琯仗义执言，招致上怒，因此在创作此诗时，诗人事功之心已大为衰退，仅余“忠君爱国眷恋不忘之意”（朱熹《楚辞集注·九歌序》），于是借咏病马而非骏马，诉已身夙志之幽洁，怨君阍九重之深重，深婉幽咽，如怨如慕，极有骚人之旨。

《杜诗详注》将此诗分为两个部分：“上四，致病之由；下四，病后伤感”[①]甚是。首句“乘尔亦已久”，以第二人称谓马，似是诗人以乘者的身份，与相伴已久，亦骑亦友的老马随口聊天，既表现了诗人与老马深厚的感情，又显得亲切平易，真挚自然。“亦”字，也有深意。诗人对老马说的下半句是：“我乘着你也已经很久了”，则上半句不难得知，是：“我落魄飘零已经很久了”，也隐含了连累老马随自已穷困潦倒的歉疚之情。而“天寒关塞深”，亦通过典型气氛之哀，点出作者生存境遇之哀，一个“寒”字，一个“深”字，与上句的“久”字，初步说明了“致病之由”，也奠定了全诗寓哀婉于平易的感情基调。三四句则明写“致病之由”。“尘中老尽力，岁晚病伤心”，此句用互文修辞手法，“岁晚”即“老”，久处“尘中”，即所以伤心，语脉回环曲折，意蕴深婉哀怨。按杜诗中常以“老病”自况，如“亲朋无一字，老病有孤舟”（《登岳阳楼》）、“幽栖地僻经过少，老病人扶再拜难”（《宾至》）、“兄弟分离苦，形容老病催”（《送舍弟颖赴齐州三首》（其二））等等，“老”不仅叙述自然状态的年老，尚有年岁空老，功业无成之意。“病”字在古代语境中，则更是含有深意，浦起龙《读杜心解》曰：“感不在病，而在致病之先”[②]甚是。《庄子·让王》中借原宪之口说道：“无财谓之贫，学而不能行为之病”。故病实暗指道之不能行也。看“尘中”表境遇低下，扣上句“天寒关塞深”，“老尽力”，或曰因尽力而老，或曰虽老仍尽力，然而久处“尘中”，虽尽力，道又

---

① ［清］仇兆鳌《杜诗详注》，第621～622页，中华书局1979年版。

② ［清］浦起龙《读杜心解》，第399页，中华书局1961年版。

焉能行？至"老尽力"，至"岁晚"而道不能行，又焉能不病？是为心病，故"伤心"。依《杜诗详注》，此句乃用《韩诗外传》田子方见"罢而不能为用故出放"之老马而叹"尽其力而老弃其身，仁者不为"之典故，这里固然用了这个典故，然而杜甫平生志向，是"致君尧舜上，再使风俗淳"（《自京赴奉先县咏怀五百字》），绝非汲汲于个人荣辱升降之辈，因此其意主要在"不能为用"而不能展尽平生志向，若在叹功高不赏，老而见弃，则诗意浅矣。

后四句，写"病后伤感"。"毛骨岂殊众，驯良犹至今"，这两句作者继续以病马自况。《读杜心解》谓"莫浅看，直与'恒产恒心'、'岁寒后凋'同旨"，这一见解尤为精当。第五句用反问语气，感情极为强烈，几乎与"当今廊庙具，构厦岂云缺"一般无二，这里不用"非"，而用"岂"，甚至是诚惶诚恐，生怕别人觉得自己有恃才傲物之意，"驯良尤至今"，正是说明为何身处"尘中"而不惜"老尽力"的原因，乃是因为有一颗忠君爱国的拳拳之心，似是在说："我的才能又岂有什么了不起，然而当年不惜'霜严衣带断，指直不得结'（同上），从贼子攻陷的西京奔至御驾所在的肃州。今日虽饥寒交迫，自身难保，但仍然忧国忧民，心向帝阙，乃正是因为我的忠心，从始至今，始终不渝。"其言辞恳切，几欲将一片忠心掏出掬于君王之目前。而在这乱世之中，忠心始终不变，正是时乱见忠臣，"岁寒，然后知松柏之后凋的明证"。第七句则为五六两句作结，"毛骨岂殊众"即"物微"也，"驯良犹至今"，即"意不浅"也，既是对于诗人来说，病马物微意不浅，也是对于玄宗来说，少陵人微意不浅，遗憾处却在我虽能知马，灵修却"终不察夫民心"（《楚辞·离骚》）也。正因为如此，"感动一沉吟"，既是说诗人知马之意，而感动沉吟，也是说感君王不能知我，而悲切沉吟。句句双关，寄慨遥深。

本诗语言朴实无华却感情深挚，章法更是极具匠心。前四句写"致病之由"，句句相关，扣"老"字有"久"、"关塞深"、"岁晚"，扣"病"字则有"乘"、"天寒"、"尘中"、"伤心"，五六两句，"岂殊众"再扣"病"，"尤至今"再扣老，而第七局则上结五六两句，可谓层层铺垫，最后则推出感动沉吟之意，正有水到渠成之感。本诗采用的象征手法，以我为主，马为仆，再以君为主，我为仆，既处处不离马忠诚恋主之物性，又将诗人之忠贞报国之心抒写得淋漓尽致，实乃咏物诗之杰作，令人伤感，叹惋，体味不尽。

4. 鸿雁

在古文献中，鸿、雁所指的动物有些混乱。盖鸿可指大雁，也可与鹄并举指天鹅。雁可指大雁，也可以指鸭。《艺文类聚·鸟部》中，鸿、雁分列，明顾起元《说略》(卷四)也有“鸿大雁小”的区分，但事实上在诗文中常常混用，大多数情况均指大雁，本文也单就大雁而论。大雁为鸟纲鸭科，形似鸭，嘴扁平，前趾间有蹼，羽翼呈灰褐色，有斑纹，为候鸟，迁徙时列阵而飞。鸿雁在我国诗文中表达的精神蕴涵主要有两类，第一承袭《诗·小雅·鸿雁》，毛序：“美宣王也。万民离散，不安其居……”，“美宣王”为附会，比较牵强，但“离散”之意还是较为准确的。其中有“之子于征，劬劳于野”、“鸿雁于飞，哀鸣嗸嗸”之句，且因其迁徙路线较为固定，据说北至塞外，南至衡阳，迁徙如同返乡，故在后世诗文中多表现征戍与思归的母题以喻征人、游子，并常与衡阳与塞外两地发生关系，且在南朝又附加了孤飞无朋的特征。二据《汉书·苏武传》中有鸿雁传书的典故，因此在诗文中以鸿雁代指传达思念、书信的信使，屡见不鲜。

送征雁

唐·钱起

秋空万里净，嘹唳独南征。风急翻霜冷，云开见月惊。

塞长怯去翼，影灭有余声。怅望遥天外，乡愁满目生。

钱起(720～780)，唐代诗人，大历十才子之一，其诗语言精工，音律和谐，词采清丽，意境优美，唐高仲武在《中兴间气集》(卷上)中评价说：“文宗右丞(王维)许以高格，右丞没后，员外(钱起)为雄。”钱起为吴兴(今浙江湖州人)，玄宗天宝七年(748)登第后一生均在长安一带为官，虽并无外放经历，却长年远离故乡。本诗即借大雁秋夜南归这一典型场景，抒发浓浓的乡愁。

首句“秋空万里净”境界阔大，秋季正是大雁南归之时，既暗扣题目，又点出时令，一箭双雕。“万里净”一语，大处落墨，既展现出一片秋高气爽、万里无云的景

象,也暗指江南江北,万里皆秋。诗人久在异乡,离家万里,乃“独在异乡为异客”之人,此句似正用少陵“万里悲秋常作客”(杜甫《登高》)之语,然而更见含蓄,在昂扬开阔的笔调下,隐藏了一股深婉的愁思,为后文抒写乡愁埋下伏笔。若非如此,则下句孤飞征雁的出场,便于前句气氛不合,稍显突兀。第二句抒情对象出场,明扣题目。“嘹唳独南征”,乃搬用前人成句。南梁萧子范《夜听雁诗》曰:“连翩辞朔气,嘹唳独南归”。由“归”到“征”,一字之转,并不仅为适应韵脚所为。按萧氏乃南朝人,秋雁南飞,乃是向我而来,故为“归”,而钱氏人在北方,虽同是南翔,然而是离我而去,故为“征”。且萧氏南人南仕,正是“人在江南,心在江南”(南宋无名氏《一剪梅(漠漠春阴酒半酣)》),并无“征”意,而钱氏则为南人北仕,唯因昔日之北征,方有今夜之南归,在咏雁之中,也点出本人的处境,可谓一字千金,用意深婉,不可不察。另外,原诗中独仅为描摹当时情状,而在本诗中,“独”字还有钦羡之意,即我羁留于北地,独征雁可以南归,与薛道衡之“人归落雁后”(《人日思归》),一曲一直,含义相似。可见作者思致之深。

三四句为写景。“风急翻霜冷”,与少陵句“急雪舞回风”正可对读。翻字为本局诗眼。风唯有急,才能翻转冰霜之气,若改为“送”字,则“风急”无由见得。风急如刀,霜气翻腾,则即便不说“寒”,读者已能感到彻骨寒气了。下句“云开见月惊”,读者或有疑问,既曰“万里净”,又焉能有云可开?然而此句正承上句而来,正因为风急,故能吹得云开。而本诗第二句写“嘹唳独南征”,正是诗人先闻其嘹唳之声而仰望,方能见其独飞之形,当此初见时,空中尚未有云,俄而急风卷夜云蔽月,此时却又吹开,既写出诗人伫立凝望中的时间流动,又描绘出在秋风劲急中明月时隐时现的肃杀杂乱景象,也唯有在此乱离的环境下,翔雁才能因月而惊,也暗扣诗人此时心绪之纷纭。“寒”“惊”二字,既是诗人为雁设词,也是直抒自已的真实感受,正是“以我观物,物物皆著我之色彩”(王国维《人间词话》)。这两句连用“风”、“霜”、“云”、“月”四个名物意象,然而彼此之间并不孤立,其变换均处于因果链条之中。这四个意象结合孤雁意象,描摹出真实、典型,又充满动感的秋夜归雁景象,“状难写之景,如在目前。”

前四句均为实景,第五句则荡开一笔,通过用典,将想象的思绪推进到边塞。

《艺文类聚》(卷九十一鸟部中)引晋盛弘之《荆州记》云:“雁塞,北接梁州汶阳郡,其间东西岭,属天无际,云飞风翥,望崖回翼。唯一处为下,朔雁达塞,矫翮裁度,故名雁塞,同于雁门也。”[①]可见雁塞,乃雁“望崖回翼”之处,即北飞的终点,后世以雁塞泛指塞外。这里“怯”似可作“哀怜”讲,《文苑英华》卷三百二十八,此句作“塞长怜去意”,是其证。这句有两种解读方法,第一种,是说此时由北返南之情状,“塞长”指桑梓遥在万里之外,而两翼单薄,关山险阻,慨叹回乡不易。第二种,是扣第二句“征”字,忆去岁由南征北之情状,那时从南而来,岂知塞长路远,归乡如此不易?这句隐有张季鹰忆鲈鱼之意,与诗人在其他诗中表现出的归隐山林之志相合,也比第一种解读更深。第六句将笔触再次拉回眼前,“影灭有余声”,即写诗人伫立中庭,凝望雁影渐渐没入远天,只有嘹唳的哀鸣声依稀传来,用视觉与听觉的交错拓宽了艺术空间,使笔势余味不尽。这里表现送别的怅惘之情,与“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”(李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》)相近,但更多的是表现不能随雁而往的无奈之感。

最后两句紧承“影灭有余声”,写雁影已逝,但诗人的思绪还沉浸在遐想之中,乃至于久久凝望远天,一切景物,皆化作浓得化不开的乡愁扑面而来。一个“怅”字,一个“愁”字,明点作者心境,虽然于含蓄稍欠,未能以景结情,然而前文皆以景语出之,较为隐晦难明,卒章显志,说明寄托之意,还是很必要的。作为一首五言律诗,本诗首联破题,颔联写景,颈联转折,尾联显志,章法十分整饬。且音律和谐,遣词精炼,寄慨深沉,虽然艺术水平比他的另一首咏雁之作名篇《归雁》稍逊,但亦是不可多得之咏物佳作。

5. 鹤

属鹤形目鹤科,头部较小,头顶裸露无羽,嘴长而直。世界现存 15 种鹤,但在诗文中一般指丹顶鹤。丹顶鹤羽毛大部分为白色,颈部、喉部与颊部呈暗褐色,部分飞羽为黑色,成鸟头顶裸皮为艳红色。由于其外形美丽,且因腿长而步履优雅,故

---

① 《艺文类聚》,第 1579 页。

仅因外貌便多在诗文中为人赞叹。在《诗・小雅・鸿雁》篇中，作者以贤人自喻，希望统治者(《毛序》说为周宣王)能够招贤纳士。《艺文类聚》卷九十鸟部上引《风土记》载："此鸟性警，至八月白露，降流于草上，滴滴有声，因即高鸣相警，移徙所宿处，虑有变害也。"[①]《世说新语・尤悔》载"陆平原(机)河桥败，为卢志所谗，被诛，临刑叹曰：'欲闻华亭鹤唳，可复得乎？'"亦载支道林叹鹤曰："既有陵霄之姿，何肯为人作耳目近玩？"(《世说新语・言语》)，且由于鹤长寿，相传为"羽族之宗长，仙人之骐骥"[②]，与仙人有关，故鹤在诗文中逐渐演变为虽有美好容姿，高亮风节，却识得避祸远害，高蹈于世俗功名的隐逸君子形象。

代鹤

唐・白居易

我本海上鹤，偶逢江南客。感君一顾恩，同来洛阳陌。

洛阳寡族类，皎皎惟两翼。貌是天与高，色非日浴白。

主人诚可恋，其奈轩亭窄。饮啄杂鸡群，年深损标格。

故乡渺何处？云水重重隔。谁念深笼中，七换摩天翮。

白居易(772～846)，中唐诗人，在文学上倡导"新乐府运动"，主张"文章合为时而著，歌诗合为事而作"，其诗语言通俗，很多篇章感慨时事，反映民间疾苦，对后世影响很大。据今人朱金城于《白居易集笺校》中考证，此诗作于文宗大和七年(833)，作者当时六十一岁，在洛阳任太子宾客。在此诗中，诗人以一只"误落尘网中"的鹤自况，塑造了一位虽不愿与世俗同流合污，却又感君恩深厚，不得致仕归隐的君子形象。

首四句写"误落尘网中"的缘由。首句"我本海上鹤"，似乎是用前人语意。见晋湛方生《吊鹤文》"惟海隅之奇鸟，资秀气以诞生。"海上并非俗世，乃是仙山所在地，鹤为"仙人之骐骥"，本无意于世俗功名，这里作者先借鹤以述出身，兼述己志，

---

① 《艺文类聚》，第 1564 页。

② 《艺文类聚》，第 1563 页。

以寥寥五字,塑造出了一位才高孤傲的君子形象。第二句“偶逢江南客”,是这只孤高的仙鹤卷入俗世的因由。这里“江南客”似指顾况,顾况为苏州海盐恒山(今浙江海宁)人,正属江南,当初白居易初到长安时,曾投诗拜访。而正因为顾况对白居易诗作的赏识,后者才得以名噪四方,得中进士。然而白居易当初志在功名,拜访顾况是有直接功利目的的,此处却作“偶遇”,这并不是作者自高身份,而既是为保持仙鹤形象的完整、统一而采取的艺术虚构,也是在“误落尘网中”(陶潜《归田园居》其一)之后,对当时心态的反思与否定。“感君一顾恩”,是“偶遇江南客”的结果。顾况平生,是不轻易许人的,而《旧唐书·白居易传》载顾况看过白居易的诗文后说:“吾谓斯文遂绝,复得吾子矣”,这可谓绝高的评价,因此在极欲寻求认同的青年时代,白居易自然将顾况引为知音。“一顾恩”三字用典,见于《战国策·燕策二》,有人想要卖马,于是请相马大师伯乐看他的马一眼,起到一经品题,即登龙门的效果,于是伯乐“乃还而视之,去而顾之,一旦而马价十倍”,这与顾况推崇白居易,使其声价大噪的意义是一致的。封建士人极为看重这种知遇之恩,故而白居易在此诗中,继“我本海上鹤”后,明确表示自己并非为了功名利禄,而是不能辜负知音的知遇之恩,这里白居易以顾况比伯乐,自然是自比千里马,这与仙鹤孤傲的形象是一致的。“同来洛阳陌”,洛阳为唐代东都,这里代指帝阙之下,不必泥于白居易最初是在长安拜访顾况的现实情况。至此仙鹤已不再逍遥于海上,而成了君王豢养于轩中的家禽。

接下来的四句,作者继续借鹤自述才能与节操,这与《离骚》中屈子自述“纷吾既有此内美兮,又重之以修能”是一致的,正因为有如此“内美”与“修能”在身,日后的失望才愈加强烈,此时诗歌所欲表达的主要情感尚未喷发,而处在蓄势阶段。“洛阳寡族类,皎皎惟两翼”,是说洛阳跟我一样高贵的鸟类很少,只有我的两翼皎皎高洁,这既是仙鹤的自矜,将仙鹤的孤傲表现得淋漓尽致,也说出了它对现实的失望与不满。“貌是天与高,色非日浴白”两用庄子成语,《庄子·德充符》:“道与之貌,天与之形”,《庄子·天运》:“鹄不日浴而白,乌不日黔而黑。”而“高”说明“寡族类”的原因,“白”与“皎皎”相照应。这两句是继前两句,进一步自我剖白:我展现出的高洁,并不是装腔作势,而是本就如此。也有包含着与洛阳这些沐猴而冠,惺惺

作态、非我族类的伪君子们划清界限的愤世嫉俗之意。此时蓄势已达到顶峰，接下来失望的感情也将喷薄而出。

在九至十二句中，作者以愤激的笔调抒发了自己的失望之情。“主人诚可恋”，这是欲扬先抑，将退反进之法，后三句则如百丈瀑布，一气涌出。“其奈轩亭窄”为用典，《左传·闵公元年》：“卫懿公好鹤，鹤有乘轩者。”后以鹤乘轩谓受君王赏识，如吴均《主人池前鹤》：“本自乘轩者，为君阶下禽”。“其奈”两字，怨愤意味甚为明显，是说：“虽然我有此高才令德，但囿于现有局面不足以大展鸿图，我又能怎么样呢？”下面两句则进一步加深这种怨愤之情。“饮啄杂鸡群”，用《世说新语·容止》中有人向王戎评价嵇康之子嵇绍的话：“嵇延祖昂昂如野鹤之在鸡群。”作者以鹤立鸡群自喻，既是表现强烈的自信与孤傲，也是进一步表达对时局同流合污之风盛行的愤懑与不满，“年深损标格”，既是对自己多年来恐怕已不能做到涅而不缁的反思，也是对未来处境的担忧与恐惧。这四句诗的感情虽然强烈，但毕竟以“主人诚可恋”五字，使其略有含蓄之意，而在作者的另一首咏鹤诗《感鹤》中：“委身小池内，争食群鸡前。不惟怀稻粱，兼亦竞腥膻。不惟恋主人，兼亦狎乌鸢。物心不可知，天性有时迁”，“荃蕙化而为茅”（《楚辞·离骚》）已成现实，这种感情就表现得更加愤激，更加不为掩饰。

在这种极度失望的背景下，这只孤傲的仙鹤才恍然惊醒，想起当初在海上时的自由自在，不由自主地发出“故乡渺何处”的自问。然而现实却使还乡的愿望同样飘渺无迹，因为当初逍遥自在的故乡“海上”与此处相隔万里，“云水重重隔”。然而只是云水相隔并不要紧，凭此凌霄之姿，尚可以万里飞渡，而此时已是“深笼”中，早就欲飞而不能了。这里从“轩亭”，而到“深笼”，感情色彩之转换，耐人寻味。末句“七换摩天翮”，似是用典，晋湛方生《羁鹤吟·序》说：“乡人王氏有养鹤者，摧翮虞人之手，心悲志丧，三年羽翮既生，翻然高逝。”[①]鹤羽翮虽摧，然而三年即可复生，而作者所自况的孤鹤，羽翮却已经更换七次了。按作者于宪宗元和六年（811）年因母丧丁忧返乡，元和八年（813）年重新起用，至本诗写作时间，恰好将近三七二十一

① 《艺文类聚》，1569页。

年,但“翻然高逝”仍是无望。此处以结尾照应开头,当年在海上多么逍遥自在,如今几十年过去,却仍然在“深笼”中枯耗岁月,感情之沉痛,不问可知了。

全诗虽然数用典故,但即使不作典故解读,也依然明白如话,不难理解,在看似娓娓道来的叙事抒情中寄寓了极为强烈的感情张力,这种似简而实繁,似瞿而实腴的文字风格,是作者一生致力的通俗易懂的艺术水平在晚年已达化境的标志。诗人以鹤自况,鹤语即是人语,既抒发了属于个人的真切、深沉的感喟,也是对“中兴”的唐王朝依然不能重用贤才的批判,较有社会概括性,《唐宋诗醇》卷二十五评“此诗深远”,确是至评。

6. 杜鹃

鹃形目,杜鹃科。又名子规、鹈鴂等。它的外形在历代诗文中很少涉及,然而因其叫声异常尖锐凄厉,日夜不停,且其嘴叉基部有一片红色,演化为杜鹃啼血的传说。杜鹃在唐朝以后才开始在诗文中出现。《楚辞·离骚》中有“恐鹈鴂之先鸣兮,使夫百草为之不芳”,但这是表达时序,与后世广泛出现在诗文中的精神内涵几乎没有联系,因此并未得到继承。相传古代蜀国王杜宇死后化作鹃鸟,而《御定渊荐类涵》卷四百二十八引《本草释名》曰:“蜀人见鹃而思杜宇,故呼杜鹃。说者遂谓杜宇化鹃,误矣。……其鸣若曰‘不如归去’”。于是在唐以后诗文中,杜鹃多以啼血劝归的形象出现,传达一种凄婉的思乡之情。

出永丰县西石桥上闻子规

南宋·杨万里

花愁月恨只长啼,雨夕风晨不住飞。
自出锦江归未得,至今犹劝别人归。

杨万里(1127～1206),南宋著名诗人,与尤袤、范成大、陆游并称南宋四大家。学诗遍及江西诗派、王安石及晚唐体,后终成一家,擅活法,世称“诚斋体”。他一生主张抗金,在奉使送金使北返的途中,曾写下不朽的爱国名篇《初入淮河四绝句》。

所谓“活法”，大约就是抓住某一特别具有审美品格和精神蕴涵的感性形象，以此为中心归结全篇，从而收到以小见大，纳芥子于须弥的功效。《初入淮河四绝句》的后两首，末句分别为“只余鸥鹭无人管，北去南来自在飞”、“却是归鸿不能语，一年一度到江南”，而此诗的手法大约与此相似，亦是带有爱国之寄托，只不过表现得更加隐晦而已。

前两句初看来只不过是极为普通的描景，但是若详加体味，也可以说其中含有深意。杨万里诗中一般甚少用典，然而有些原始意象与原型形象，诗人创作时自然不假思索地随手拈来，则新作品自然会或有意，或无意地具有某种与原作的亲缘性。“花愁月恨”四字，隐约可以联系到杜甫的名句“感时花溅泪，恨别鸟惊心”（《春望》），“雨夕风晨”四字，所渲染的气氛也与“予室翘翘，风雨所飘摇”（《诗·豳风·鸱鸮》）相似。而这两句前人成句，均是国破家亡语境下的场景描写。若是也作这种理解，则“愁”“恨”两字就有了归结之处，失去家园的子规，从日到夜，复从夜到日，在风雨中无助地飞行，在它的眼中，春天的花失去了颜色，而包含愁绪，月光带着怨恨之意，更显清冷。“长啼”加上一个“只”字，就有叫天天不应，叫地地不灵的意味；“飞”而“不住”，更是由于无家可归。这两句似对而非对，似散而非散，并没有炼字琢句的痕迹，十个字无一不是滥熟之极，然而就在这返璞归真的白描中，悲伤哀怨的情感却浓浓地透了出来。

如果说前两句牵涉到杜甫和《诗经》的句子，尚属强作解人，而第三句则彻底泄露了作者的寄托之意。此诗作于永丰（今江西永丰），而杨万里本人则是吉州吉水（今江西吉水）人，子规所出的地方却是“锦江”（在今四川成都）。永丰吉水两县邻接，可谓诗人离家仅一步之遥，应不含有归意，即有也不该归向锦江，则此诗虽用子规意象，但很明显地不抒发诗人羁旅思归的感情。且即便是江西本地，亦是杜鹃鸟的栖息地区，因此在这里见到的杜鹃，不必来自巴蜀，一旦涉及巴蜀，便于望帝的传说发生了关系。相传古蜀国国王望帝为国民治水有功，后禅位于大夫，退隐西山，死后化为鹃鸟，蜀人闻之曰“我望帝魂也”（清陈元龙《格致镜原》卷七十八），故称鹃鸟为杜鹃。作为一只普通的子规，自然不必要回锦江，但作为帝王的死后化身，“鸟飞反故乡兮，狐死必首丘”（《楚辞·九章·涉江》），就非要回到故国去不可。则此

处子规口中“不如归去”的哀啼，表达的已不仅是思乡之意，还有诗人极愿朝廷一雪靖康之耻，打回故都汴京的殷切盼望。则“自出锦江归未得，至今尤劝别人归”的寄托之意不难明了，字面上是对子规说：“你离开了家乡锦江这么久都没有回去，又怎么总劝别人不如归去呢？”，而实际的意味却是：“靖康之变已发生这么久了，朝廷不思雪耻之计，却偏安东南，一味主和，如今再听到这‘不如归去’的啼血哀鸣，又让有志光复之臣子情何以堪？”诗人在诗中以子规的劝归之意，寄托光复的故国之思，并将这种深沉的哀慨，隐藏于一点富有生活哲理性的议论中，正是诚斋“活法”的奇妙之处。

（孙光　林溪）

诗与花卉

一、概论

中国古代诗歌的内容是极为丰富的，花卉在诗歌中出现较为频繁，并且具有一定的类别特征，基本上可以作为中国古代诗歌中的一大诗歌分类。对于“诗与花卉”这样一个专题设置，需要明确以下几点。首先，卉，是草的总称，花卉即花草之意，但仅仅是花草还不能涵盖此类全部诗歌，因此，实际上“诗与花卉”所设定的范围更大一些，不局限于花草，也包括树木，甚至瓜果。其次，“诗与花卉”中的诗，是指广义上的具有韵律美的文学样式，包括诗、词、赋等，不单指普遍意义上的诗歌。第三，对于诗歌与花卉二者的关系，至少应该包含了两部分的内容，一是描写花卉的，即诗歌以花卉为内容，描写花的形态、颜色等等，进而在对花卉的描写中抒发感情，寄寓情怀，如王维的《辛夷坞》；一是与花卉有关的，这样的诗歌并不以花卉为内容，也并不主要描写花卉的形态之类，而是将花卉作为一个诗歌创作的由头、线索，从而展开写作，如白居易《与诸客携酒寻去年梅花有感》。

古代诗歌中花卉诗的起源是很早的，先秦的《诗经》中已有了大量的花卉诗。《诗经》中的花卉一般是作为诗歌的起兴来出现的，比如《国风·周南》中的《卷耳》，《郑风》中的《野有蔓草》、《秦风》中的《蒹葭》、《卫风》中《木瓜》、《王风》中的《黍离》、《小雅》里的《棠棣》、《蓼萧》、《菁菁者莪》等等，这里的花卉描写一般在诗歌每句的开

头，循环往复，起着烘托气氛，引起下文的作用。有时，《诗经》中的花卉描写也不作为诗歌的起兴，如《周南》中的《芣苢》，《召南》中的《采蘩》、《采苹》等等，这是对先民劳动场景的记录，是一种写实描绘，花卉是作为诗歌叙述的内容而出现的。

楚辞中亦不乏大量的花卉描写，以屈原的《离骚》为例，"扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。""余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。""制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。"等等。花草在《离骚》中大量反复出现，这里的花草不同于《诗经》中的比兴意味，而是以香草、恶草来代表诗人心中两种截然相反的评价，从而具有了象征的意义。

汉代的乐府诗和文人诗中有很多关于花卉的作品，比如汉乐府中的《芳树》、《饮马长城窟行》，古诗十九首中的《青青陵上柏》《涉江采芙蓉》《青青河畔草》《冉冉孤生竹》《庭中有奇树》等等。汉代花卉诗中的花草多作为表现情感的媒介，其所承的即是诗骚的这一传统。但与《诗经》相比，《诗经》中以花草作比兴时，花草与诗歌内容的联系较为松散，有的诗歌甚至看不出有什么联系，仅仅有一种节奏、韵律、情绪的内在关联，而汉诗中花卉与诗歌内容的联系则紧密得多了。

魏晋时期出现了一些优秀的花卉诗，如阮籍的《咏怀诗》："嘉树下成蹊，东园桃与李。"左思的《咏史诗》："郁郁涧底松，离离山上苗。"陶渊明的《饮酒诗》："秋菊有佳色，裛露掇其英。""青松在东园，众草没其姿。""幽兰生庭前，含熏待清风。"以及他的《读山海经诗》："孟夏草木长，绕屋树扶疏。""丹木生何许，乃在密山阳。""粲粲三株树，寄生赤水阴。"等等。这些优秀的花卉诗呈现出多样化的特点，且不同诗人的作品有着鲜明的个性，阮籍诗的悲愤隐晦，左思诗的苦闷不平，陶渊明诗的自然自适，皆得到充分的体现。

南北朝时期流行诗坛的是宫体诗，宫体诗的题材主要有咏女人和咏物两个方面。此时期描写花卉的诗歌数量很多，如鲍照的《松柏篇》、谢朓《咏落梅诗》、《咏桐诗》、《咏菟丝诗》，沈约的《芳树》、《咏桃》、《咏青苔》，萧纲的《咏桃》、《咏柳》、《咏芙蓉》、《咏蔷薇》等等，对花卉的描述与其时的创作整体趋势是一致的，即把花卉当成一个物体来描述，更细致、更逼真，但过分的追求形似，缺少真实的情感和深邃的思想，反而没有了韵味和魅力。南北朝时期较为出色的花卉诗见于乐府诗创作里，如

《采莲曲》、《芳树》、《折杨柳》等，这些乐府诗多了些清新之气。

唐宋时期是中国古代诗歌发展的高峰时期，此时的花卉诗数量最多，形式多样，艺术成就也最高。此时期出现了大量的名篇佳作，如王维的《辛夷坞》，李白的《采莲曲》，杜甫的《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》，李清照的《临江仙·梅》，周邦彦的《兰陵王·柳》，苏轼的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》，姜夔的《暗香》《疏影》等等，不胜枚举。这些花卉诗对题材的处理更为巧妙，对花卉的描写更为传神，而且不乏充实的内容、真挚的情感，因而，唐宋花卉诗把这一诗歌类别的创作推向了顶峰。

诗歌大抵以写情为第一要义，花卉也可以简单地作为"物"来看待，那么花卉诗即属咏物诗一类，咏物诗也须物中见情，而且越真挚越深切越好。清李重华《贞一斋诗说》有言："咏物诗有两法：一是将自身放顿在里面，一是将自身站立在旁边。"[①] "将自身放顿在里面"就是将抒发的感情和描写的事物紧密融合在一起，让人感觉不到丝毫的割裂，物中有情，情中有物，如王国维所说的"一切景语皆情语"。[②] 显而易见，这是咏物诗创作的最高境界。在诗与花卉这一类别中，能做到将花卉的描写无一不沾惹着诗人的感情，推进情感的发展，促进情感的抒发，这样的诗歌即是流传至今的经典诗歌。

花卉诗贯穿于整个的古代诗歌发展史，从《诗经》到唐诗，经历了一个逐渐演变成熟的过程，在这个过程中，出现了诸多优秀的诗篇，应该说，古代的花卉诗与其他诗歌一起，丰富了中国古代诗歌创作，共同形成了中国古代诗歌繁荣多姿的局面。

二、作品解读

蒹葭

先秦·《诗经》

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方，溯洄从之，道阻且长。溯游从之，

---

① [清]李重华《贞一斋诗说》，[清]王夫之《清诗话》，第930页，上海古籍出版社1978年版。

② 王国维《人间词话》，第225页，人民文学出版社1998年版。

宛在水中央。

蒹葭萋萋，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻。溯游从之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右。溯游从之，宛在水中沚。

蒹葭是一种植物，指卢荻，芦苇。蒹，没有长穗的芦苇。葭，初生的芦苇。

《蒹葭》是古代诗歌史上较早的与花卉植物相关的篇什，属于秦地民歌。约公元前900年，周孝王封非子于秦谷(今甘肃省天水东北)，始建秦国。公元前771年，犬戎攻破镐京，镐京残破。东周平王受郑、秦、晋等诸侯国的护卫，向东迁都洛邑。秦以功得到了岐山以西的封地，后又东徙岐山以东，建都于雍地(今陕西兴平)。秦地包括现在陕西关中到甘肃东南部一带。《秦风》共十篇，大都是东周时代这个区域的民歌。从本诗所涉及的景物特征上看，地点当为水畔，时节是深秋或早春。本诗分为三章，每章内容大致相同，替换了少数字句，全诗回环往复，反复吟咏。中心意旨是“追寻”。对这首诗，诗经史上历来解说不一。《毛诗序》云：“蒹葭，刺襄公也。未能用周礼，将无以固其国焉。”是说诗人借此诗讽刺秦襄公不能礼贤下士，致使贤士隐居，不肯出仕；清人姚际恒的《诗经通论》和方玉润的《诗经原始》都说这是一首招贤诗，“伊人”即“贤才”：“贤人隐居水滨，而人慕而思见之。”或谓：“征求逸隐不以其道，隐者避而不见。”说诗人即是贤者，借此诗抒发难遇之志。刺秦襄公说，缺乏根据，究难坐实。贤人明志之说也比较牵强。由于此诗之本事无从查实，诗中的“伊人”所指亦难征信，故而以上三说均难以最终定论。但从本诗感情抒发的悱恻缱绻来看，虽则本诗并未明言男女恋情，但细味之，这首诗歌的情感，剪不断理还乱，最易使人理解为对意中人的企慕、向往和追求的缱绻心态。因此把本诗看做是一首恋情诗比较妥当。今人蓝菊荪、杨任之、樊树云、高亨、吕恢文等均持此说。

从写情这个角度上看，本诗并未触及任何具体“情事”，而通篇以写“境”为主，以景写情，以情衬境。这一点跟诗三百中其它写情的诗歌完全不同。在《卫风·氓》中通过女主人公遭遇的感情挫折抒写她的怨诽和悔恨，带有明显的叙事特点。

《邶风·谷风》、《齐风·东方之日》亦与此类似。本诗则不然，把主要笔墨用于渲染景物。

首句"兼葭苍苍，白露为霜"，展现的是一幅河畔深秋黎明图。从"白露为霜"来看，或为深秋某日的夜半转至黎明时分。因夜晚至黎明气温连续降低，水汽凝结于芦苇的叶片上，先为露水而后变为霜。秋苇苍苍，烟波浩渺，开篇的色调即是飒衰寂寥、清冷萧瑟，这既是本诗的景物底色，也是情感基调。就写景而言，此为写实，但即使是写实，也带有很大的虚写的成分。因为不管是芦荻、河水还是秋露，均是自然界常见的景致，此处泛而言之，让人无法与特定的情事相联系。起首两句对全诗起到了极好的渲染烘托作用。在这天长水阔背景之中，渐渐融入了本诗的中心意象：岸畔之上一位诗人时而颙望浩叹，时而流连徜徉，带有无限的希望和憧憬，同时又伴有痛苦地犹疑和失落。究竟是什么让诗人陷入如此两难境遇之中？"所谓伊人，在水一方。"这两句道出诗人的希望和苦闷的缘由。"伊人"，以恋情诗来解，当然就是诗人苦苦追求的意中人。"一方"，虽是明言，但显然不是确指，诗人不知道所恋之人究竟在何方。此处的"水"是虚幻的，暗示的是某种阻隔，在本诗的意境的塑造上起着关键作用。因为，如果是险绝难越的高山，惊涛骇浪的大海，非人力所及的征服对象，故不存在希望了。然而此处的"水"，表面上却是可以征服的，具有追寻成功的可能性，给人以希望，但是此种希望究竟是渺茫难寻，故而令人欲罢不能，让诗人心中纠结着渴望和无奈，交织着希望和怅惘。诗人的追寻充满着确定性与不确定性。正如陆化熙所云："若果有一定之方，即是人迹可至，何以上下求之而皆不可得哉？"

"溯洄从之，道阻且长"，继续叙写诗人追寻的困境。"溯洄"、"溯游"、"长"、"跻"、"右"等均是写困境难达。虽然如此之难，但诗人反复吟咏，恰恰又是诗人难以割舍和放弃目标的象征。至此，"伊人"之可望而不可即的意境得到了详尽而充分的展现。

这是本诗艺术手法上最为成功之处。这首诗能够获得后人的普遍欣赏，就是表达了人类共同具有的普遍恒久的精神诉求。本诗成功地把景物的渲染和人物的心情做到了极为成功的结合，创造了迷离惝恍而又恰切真实的诗歌意境，所以它在

表意上又远远超出了单纯的表现恋情本身，而泛化上升为人类对于自身的追求，包括内部的、外部的一切追求的过程中，所遭遇的复杂而难言的心态。呈现了人们在调和主观追求和外在客观矛盾的复杂性。本诗在章法和语言上也带有优秀民歌所具有的特点：语言质朴天然、朴素真诚，情真而意切。

涉江采芙蓉

汉 •《古诗十九首》

涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁，所思在远道。

还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。

芙蓉最早即为莲(荷花)的别名。《离骚》："制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。"王逸注："芙蓉，莲华也。"如今则多称木芙蓉为芙蓉。

《古诗十九首》是一组比较独特的诗歌。关于这组诗的写作时代、作者等一些问题至今尚未得到完满解决。本诗徐陵《玉台新咏》题为汉代枚乘所作，为枚乘《杂诗九首》之四。陈沆称："枚叔在梁忧吴也。"(《诗比兴笺》)清王闿运称："去吴游梁，追念故国。"(《八代诗选》)均认为这首诗是枚乘思念故国，情有不堪而作。因为没有更多的资料可以证明本诗确为枚乘所作，以上皆可以备为一说，以供参照。而品味本诗情意，认为是游子思乡之作比较合适，朱自清《〈古诗十九首〉释》和马茂元《〈古诗十九首〉探索》都主张这一解释。

采摘芳草鲜花以馈赠意中之人的传统始自诗三百。《楚辞》中以香草喻美人、喻贤者更是屡见不鲜。至汉代诗歌中出现的以花草作为表现情感的媒介的写法，所承的即是诗骚的这一传统。在《古诗十九首》中，除了本诗之外，笔涉花草植物的还有几篇，如《青青河畔草》《青青陵上柏》《冉冉孤生竹》《庭中有奇树》等。从这一组诗歌所涉及的情感内容来说，虽然比较复杂，但主要范围不出以下几类：游子思归的离别想思之苦；求官不遂，仕途失意的苦闷与悲哀；感叹人生苦短，及时追求享乐等。

本诗即是飘泊异地的游子表达思念远在家乡妻子的心情，备叙离别相思之苦。

诗歌的内容和结构都很简单。首二句"涉江采芙蓉,兰泽多芳草",开篇只说涉水过河采摘芙蓉,芳草多生长在水泽之中。但是本二句开首却并不明言采摘鲜花的目的,只写出采摘这一行为本身。实际上,即使不点明目的,诗人采摘鲜花的用意似乎也约略可见。《九歌·山鬼》"折芳馨兮遗所思。"采摘鲜花芳草自然是为了馈赠所思所念之人。因此,诗歌下文应必然要交待所馈赠的具体对象。然而,出乎读者意料的是,"采之欲遗谁?"诗人竟然没有所馈赠的对象!这句既是对上文采摘的行为所做出的解释,又给读者设置了一个悬而未解的疑惑。既然没有馈赠对象,为何还要有此行为?紧接着,诗人给出了答案,"所思在远道"。原来不是没有,而是可以馈赠的人根本就不在身边,采摘的行为虽是实实在在的,而给赠的行为却无法实现,仅是诗人的一个心愿而已。带着这个疑惑,诗歌进一步展开情节结构,"还顾望旧乡,长路漫浩浩。"应该说,这接下来的,是诗人在此刻发生的最自然的动作,手持鲜艳欲滴的芙蓉,四顾无人,不禁引颈向故乡的方向张望。在这里,诗人思念远人而发生的望乡动作是作为一种结果出现的,起因不言自明,原来诗人是一位远离故土、客游他乡的游子。至此,先前的悬念得以顿释。这位游子的身份和远游的原因,不暇详考,汉代游子现象很普遍,尤其是游宦的士子众多,这位也许是这个群体的其中之一吧。"长路漫浩浩"句道出归乡之难,这里恐怕既有不能归乡的客观原因,也有诗人自身难以克服的主观原因。此句与《诗经·蒹葭》:"道阻且长"句同一指归。

至此,诗人采摘芙蓉馈赠爱人的想法和行为均是徒劳的了。可是这里仍然会令读者产生一个疑问?纵使归乡之途上,山长水阔,长路漫漫,可是如果一步步走过去,总该有走完的那一天,总该有回到故乡、回到爱人身边的那一刻吧?诗人该如何选择呢?读者看到的诗人的选择是悲剧性的,"同心而离居,忧伤以终老。"在这里,似乎读者不得不反思诗人何以离乡出游了。诗人"离居"的原因,如上文所述,恐怕是多种原因所致,或许是为了生计所迫,或许是为了实现人生的某种目标,不得不离开家乡,离开所爱之人长期出走,去经历自己的游宦人生。因此,"离居"在这里既是一种结果,也是一种原因,它道出了诗人不得不离的苦衷。本诗最后,无怪乎作者只能发出一声"忧伤以终老"的浩叹而已,写尽了一个游子失望和怅惘

的心情。

本诗看似简单的情节结构却包含着丰富深广的情感内涵。通篇以写“采芙蓉”为始,以难以开释的悲情思念为终。全诗贯串的是诗人在难以逾越的障碍面前,无可奈何的怅惘与失落的情感。《古诗十九首》中“庭中有奇树”与此诗抒发的情感类型和表现方式都十分类似。朱筠《〈古诗十九首〉说》:“此等诗凝炼秀削……韦柳之所自出也。”刘勰《文心雕龙》曾说“古诗”是“五言之冠冕”,钟嵘《诗品》更称其为“一字千金”。确实,本诗思友怀乡,却寄情兰芷,对后世的影响极大。

郁郁涧底松

西晋・左思

郁郁涧底松,离离山上苗。以彼径寸茎,荫此百尺条。

世胄蹑高位,英俊沉下僚。地势使之然,由来非一朝。

金张藉旧业,七叶珥汉貂。冯公岂不伟,白首不见招。

松柏是古代诗歌中较为常见的意象,古今诗词中以其作为描写对象的有很多。本诗即是其中之一。

对西晋太康文坛的几位诗人,梁代钟嵘在《诗品・总论》云:“太康中,三张(张载、张协、张亢)二陆(陆机、陆云)两潘(潘岳、潘尼)一左(左思),勃尔复兴。踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也。”左思位列其中之一。左思的出身不高,据《晋书》本传:“父雍,起小吏,以能擢授殿中侍御史。”其父官职并不高,但是左思志向远大,汲汲于功名。然而他的人生理想在当时严峻的门阀制度下,几乎没有实现的可能性。因此左思一生的追求与门阀制度产生了无法克服的冲突,抱负难展,也造成了他坎懔偃蹇的悲剧一生。晋武帝泰始八年(272),左思的妹妹左棻以才名入选宫中,左思才藉此出仕。但是仅做过祭酒、秘书郎之类的低级官吏,跟他的人生目标仍有很大的距离。

左思的《咏史》共八首,此其二。所谓“咏史”,即是以史事入诗,最早的“咏史”诗,乃是班固所作,咏汉文帝时女子缇萦舍身救父,赞扬孝道。但是钟嵘批评为失

于枯燥说教，称其“质木无文”。后来王粲、阮瑀、曹植等也有咏史题材，但多就事论事，不能生发，故而明胡应麟评价曰：“叠用入古人名，堆垛寡变。”(《诗薮》)而左思的《咏史》却在此基础之上，做出了长足的发展，把对历史的咏叹与个人身世以及对历史的思考结合在一起，咏史实为咏怀。

本诗即是引入史实，况比自身，抒发对门阀制度的愤慨和无奈之情。开篇以“涧底松”与“山上苗”对举，对比说明二者的不同完全是所处不同的地势使然。“郁郁”形容“涧底松”的茂密高大，“离离”形容“山上苗”的疏离委顿，但是因为一个生于山涧之下，一个高居山顶，因此远远望去，独见离离的径寸之苗，而涧底之松却隐没不彰，“百尺条”尽被“径寸茎”所蒙蔽、遮掩。诗人以自然界的这种现象影射人世社会的不合理，说明的是以下二句：“世胄蹑高位，英俊沉下僚。”如果说大千世界的自然现象，“存在即合理”，然而人世中的现象恐怕就值得思索了。紧接着，诗人指出，“地势使之然，由来非一朝。”人在社会中贵贱等级的分别确实是历史造就的，而且这种不合理的现象由来已久。魏晋时人分为九品，所谓“上品无寒门，下品无世族”。不像后来的科举考试制度，尚能够给出身寒门士子一个进身出仕的机会。魏晋时期的九品中正制之下，倘若出身寒门，纵然再有才能，也几乎终身无法改变自己的地位。接着诗人举出史实，“金张藉旧业，七叶珥汉貂。”“金张”，指汉朝的金日磾、张汤。据《汉书》记载，金家七代为内侍，张家的子孙官至侍中、中常侍的有十多人。“藉旧业”是说金家和张家的子孙可以受其先祖蒙荫，天生蹑高位，居显官。“七叶”就是七代；“珥”是插的意思，汉代的高官帽子上都有貂尾作为装饰，那些世家子弟靠祖先的功业可以世代在朝做高官。诗人列举了凭借家族势力得以显赫的人之后，又举出一例：“冯公岂不伟，白首不见招。”“冯公”是指汉代冯唐，《史记》记载，冯唐以孝闻名乡里，后来被推荐做了中郎署长。荀悦《汉纪》说：“冯唐白首，屈于郎署。”可见冯唐品位还是很卑微的。冯唐由于不是世胄，终身得不到重用，白发苍苍仍然做着一个卑微的郎官。这两句与前面形成一个鲜明的对比。更加表现了诗人对社会贵贱悬殊造成才能之士沦落失意的感慨。左思不幸生于这样一个时代，即使再有才能又能有什么用呢？左思后来附于贾谧门下，希图藉此进身，然终不得志。也因此颇为人诟病，这也可见，为了冲破门阀制度的藩篱，他曾不惜放下

尊严，冒险一搏，但也终无所获。反观这首诗，更加可以让人看到在这其中所蕴含的巨大的幽愤和无奈。

秋菊有佳色

东晋·陶渊明

秋菊有佳色，裛露掇其英。

泛此忘忧物，远我遗世情。

一觞虽独进，杯尽壶自倾。

日入群动息，归鸟趋林鸣。

啸傲东轩下，聊复得此生。

在古代诗歌中，菊花以其特有的品性、风姿，成为诗人们描绘歌咏的意象，晋陶渊明独爱菊花。在本诗中，陶渊明将秋菊与自身的追求结合起来，更赋予其高标远举的独特意味。

陶渊明生活在晋宋易代之际，彼时的政治环境十分复杂，他的曾祖父陶侃出身寒微，曾任晋朝的大司马，祖父和父亲都做过一些低级官职。在重视门阀的社会里，陶家的地位虽不同于寒门，但也无法与士族相比。陶渊明的一生多是在田园中度过的，他也曾短暂做过几任小官，但终"不能为五斗米折腰向乡里小人"，而弃官归隐。这一方面是对政局的失望，最主要的还是本性使然，"少无适俗韵，性本爱丘山"(《归园田居》其一)，崇尚自然的本性与世俗的功名利禄相违，他不能改变本性而适应世俗，因此，最终选择归隐田园。

此诗是陶渊明的组诗《饮酒二十首》之七。"秋菊有佳色，裛露掇其英。""裛"，是沾湿之意。秋菊开得正是鲜艳，撷取它沾着露水的花朵。开篇就将最为纯美的一幅画面展现在读者面前，菊花本是娇艳之最，那沾着露水的菊花更令人垂青。宋蔡戡说："自南北朝以来菊诗多矣，未有能及渊明诗语尽菊之妙，如'秋菊有佳色'，他华不足以当此一'佳'字，然终篇寓意高远，皆由菊而发耳。"此句平易中见奢华，引发下文的高远之趣。

“泛此忘忧物，远我遗世情。”在开篇呈现的美之绝伦的景致后，承接怎样的抒情才能与前句气势一贯，而不至于有高空跌落之感，只能是诗人所写的高远遗世之情。“泛”，浮也。“忘忧物”，指酒，曹操《短歌行》云：“何以解忧，唯有杜康。”此句之意为浮菊花于酒上，饮之而遗世之情愈加高远。何以菊花能与遗世之情相连，因菊花在群芳凋谢之后方开，不与众芳争艳，不与世俗同流，似乎是有遗世之情。

“一觞虽独进，杯尽壶自倾。”“进”，奉上。“壶自倾”，自斟，自己倾壶而满杯，乃独自饮酒而无伴也。虽然是独自一人饮酒，但并未有自伤之意，反而语含诙谐并有自甘寂寞之意。

“日入群动息，归鸟趋林鸣。”太阳落山，各种动者皆以止息，归鸟亦返林。诗人在自斟自饮中，悠闲度过了一天的时间，日暮时分，鸟儿回巢，所有的动者都将止息，万物皆顺应自然，皆有归宿，那么诗人的归宿是什么呢？“啸傲东轩下，聊复得此生。”“啸傲”，放旷自得之态。“得”，满足。意谓采菊饮酒，啸傲东轩，此生聊复满足矣。诗人顺应自己的天性，饮酒赏菊，悠然自得，这就是最令人满足的人生。

《饮酒二十首》的开头有一篇序文：“余闲居寡欢，兼比夜已长，偶有名酒，无夕不饮。顾虽独尽，忽焉复醉。既醉之后，辄题数句自娱，纸墨遂多。辞无诠次，聊命故人书之，以为欢笑尔。”虽然还不能确切地判断这一组诗的具体写作时间，但基本可以断定这时陶渊明已经归隐有年了。他在这篇序言中说自己“闲居寡欢”，事实上，陶渊明的田园生活很辛勤很劳苦，在《归园田居》中他写道：“晨兴理荒秽，戴月荷锄归。”从早晨下地干活，一直要到月亮上来时才扛着锄头回家。他在这里所说的“闲居”，而且“兼比夜已长”，应该是农村冬闲而夜已渐长的时候。至于“寡欢”，亦不尽然，在陶渊明的很多田园诗中都抒写了他在田园生活中所得到的乐趣，从中不仅可以看出他的喜爱，更是甘之如饴。因此，农耕的辛苦忙碌，闲暇时的饮酒作诗，构成了陶渊明自适自乐、任性自然的生活。此诗正是对其遗世之情的高歌，宋阮阅《诗话总龟前集》评论门三载宋代的大文豪苏轼评论此诗曰：“靖节以无事自适为得此生，则见役于物非失此生耶？”陶渊明的自适而为可谓快意的人生，那些为功名利禄等所役使的人岂不是永远体会不到人生的乐趣？东坡是懂得陶诗，懂得陶渊明的。

陶渊明诗歌中的描写景物并不追求物象的形似，叙事也不追求情节的曲折，而

是透过人人可见之物，普普通通之事，表达高于世人之情，写出人所未必能够悟出之理。如此诗中的“秋菊有佳色”句，平平淡淡，却将遗世之情与菊花之品完美地融合在一起。

辛夷坞

唐·王维

木末芙蓉花，山中发红萼。

涧户寂无人，纷纷开且落。

此诗收于王维著名的田园组诗《辋川集》。“辛夷”，指辛夷树或它的花，辛夷俗称木笔，又呼为玉兰。“辛夷坞”，即是有坞名为辛夷。

这首诗浅近单纯，说的是：在辛夷坞这个幽深的山谷里，芙蓉花开了，山谷间寂静无人，芙蓉花自开自落。

王维的《辋川集》为其晚年所作，《旧唐书》本传载：“维弟兄俱奉佛，居常蔬食，不茹荤血；晚年长斋，不衣文彩。得宋之问蓝田别墅，在辋口；辋水周于舍下，别涨竹洲花坞，与道友裴迪浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日。尝聚其田园所为诗，号《辋川集》。在京师日饭十数名僧，以玄谈为乐。斋中无所有，唯茶铛、药臼、经案、绳床而已。退朝之后，焚香独坐，以禅诵为事。妻亡不再娶，三十年孤居一室，屏绝尘累。”《辋川集》中的诗多为描写辋川之景物，且突出表现了“静”。清施补华《岘佣说诗》云：“辋川诸五绝清幽绝俗，其间‘空山不见人’、‘独坐幽篁裏’、‘木末芙蓉花’、‘人闲桂花落’四首尤妙，学者可以细参。”施补华论及《辋川集》中的五绝，《辛夷坞》一诗是其中翘楚，“清幽绝俗”即缘于对“静”景的成功描写。

王维诗中的静与其信佛有关，胡应麟《诗薮》内编卷六，论王维绝句曰：“太白五言绝，自是天仙口语。右丞却入禅宗，如‘人闲桂花落’云云，‘木末芙蓉花’云云，读之身世两忘，万念皆寂，不谓声律之中，有此妙诠。”本传中所载，王维晚年奉佛，虽未入空门，但俨然已是一个纯粹的佛教徒了。他的《积雨辋川庄作》说：“山中习静观朝槿，松下清斋折露葵。”可以说是他当时生活的真实写照。佛教的“色即是空，

空即是色”思想确能让人看透世间的纷纷扰扰,获得心灵的宁静。禅宗是中国的老庄哲学与佛教结合后的一种新的境界,禅宗注重于顿悟,强调无我无住,心念不起。有这样一则关于慧能法师的故事:慧能法师至广州法性寺,值印宗法师讲《涅槃经》。时有风吹幡动,一僧曰风动,一僧曰幡动,议论不已。慧能进曰:“不是风动,不是幡动,仁者心动。”《辛夷坞》诗歌中描写的芙蓉花花开花落,寂静无声,无知无识,不需要人关注,也不需要人赞美,自适自意,这样的描写体现了佛教和禅宗中的无我无住思想。

但仅以佛教来解释《辛夷坞》中的静还不全面,王维并非晚年才好静,他早期的诗歌已有表现,如其《淇上即事田园》:“屏居淇水上,东野旷无山。日隐桑柘外,河明闾井间。牧童望村去,猎犬随人还。静者亦何事?荆扉乘昼关。”此时王维年仅二十七岁,在他的笔下已展现出了恬静平淡的田园之景。到了晚年,则更加喜静,甚至到了无欲无求,万事不关心的境界。在这样的心境下,其诗歌自然呈现出一种空灵寂静之美。

不过,王维诗歌中的静仍是有味道的静,而非枯燥死沉。王维《终南别墅》诗:“中岁颇好道,晚家南山陲。兴来每独往,胜事空自知。行到水穷处,坐看云起时。偶然值林叟,谈笑无还期。”“行到水穷处,坐看云起时”,一切都顺其自然,任其行到水穷之处,不以之为悲,任其坐看云起,不以之为喜,行云流水,花开花落,不需要做什么,也不需要不做什么,不执拗,适然就好。

《辛夷坞》诗中的芙蓉花“山中发红萼”,娇艳美丽,这样美丽的芙蓉花“纷纷开且落”,顺应着自然的规律,开了又谢了,虽令人怜惜,但并不绝望,这就是大自然本来的样子,而大自然无疑是最富有生机与活力的。

采莲曲

唐·李白

若耶溪傍采莲女,笑隔荷花共人语。

日照新妆水底明,风飘香袂空中举。

岸上谁家游冶郎,三三五五映垂杨。

紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠。

《采莲曲》是乐府清商曲《江南弄》七曲之三，《乐府诗集》引《古今乐录》曰："梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》，三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝云曲》。"同一乐府曲调在内容上有一定的延续性。梁武帝作《采莲曲》描写女儿采莲之乐，其后简文帝、王勃、阎朝隐等人所作虽有所扩展创新，但大体不离本曲之意。

李白的《采莲曲》亦写采莲女，在沿袭前代的同时，加入少年男女爱情萌动，却又即刻分离的惆怅。"若耶溪傍采莲女，笑隔荷花共人语。""若耶溪"，今名平水江，是绍兴境内一条著名的溪流。此句意为，若耶溪边的采莲女孩儿们，隔着荷花说着，笑着。"日照新妆水底明，风飘香袂空中举。""袂"，衣袖。在水中摇荡的女孩儿们的新衣裙被阳光照得明亮闪耀，高举向空中的衣袖随风而舞动，似乎散发着香气。此二句描绘了精心打扮的采莲女孩儿们在阳光明媚的春日里快乐嬉戏的旖旎美景。描写的女孩儿们充满着活力，她们说笑着，嬉戏着，恣意的挥洒这青春年少的快乐，仿佛不知愁为何物。但同时，她们也并非青涩无知，她们的举手投足间散发着女性特有的风情，那水中荡漾的衣裙，那风中舞动的衣袖，那空气中淡淡的香气，都昭示着这群采莲女有着青春的魅力，也有着青春的激情。

"岸上谁家游冶郎，三三五五映垂杨。""游冶"，游荡娱乐，李白《君马黄》诗："共作游冶盘，双行洛阳陌。""游冶郎"，即游荡娱乐之少年，结合下文，此处的游冶郎应指游侠，是如曹植诗中"白马饰金羁，连翩西北驰"驰骋疆场报效国家的游侠儿。此句意为，岸上是哪家的少年？三三五五的在垂杨下。句中的"映"字，一方面表现了在垂杨的映衬下游冶郎的身姿挺拔，另一方面荷花与垂杨相映衬，娇艳的采莲女和英俊的游冶郎相映衬，暗含了站在水中的采莲女对岸上游冶郎的微妙萌动的爱情。

"紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠。""紫骝"，是指紫骝马，乐府横吹中有一曲名《紫骝马》，横吹曲是军乐，因而此处的"紫骝"有从戎之意。游冶郎骑着紫骝马，马儿嘶鸣着隐入落花之中，远去了，水中的采莲女见此情景，踟蹰徘徊，内心凄怆。采莲女和游冶郎之间刚刚萌发的朦朦胧胧的情愫，转眼就被分离驱散了。

李白是乐府诗写作的高手，他的乐府诗创作不仅数量丰富，类别多样，而且水平高超。在李白手里乐府诗被推上了诗歌艺术发展的顶峰。《江南弄》七曲是梁武帝改西曲而创，脱胎于西曲中的《江南弄》有着西曲的婉转、妩媚、清新，如梁武帝的《采莲曲》："游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣。为君侬歌世所希。世所希，有如玉。江南弄，采莲曲。"李白的《采莲曲》承梁曲而作，但又在艺术上大大超出了前代。

对采莲女的刻画很传神，不用直接描写，只写她们的"笑"就把青春年少的无忧无愁、活泼明媚展现无遗；"日照新妆水底明，风飘香袂空中举"是名句，既写出了采莲女的妩媚风情，又不觉轻艳，反而与上句的活泼嬉笑结合在一起，更觉采莲女儿的娇艳动人，浑身都散发着无穷的少女的魅力。结尾处是对《采莲曲》这一乐府题材的拓展，加入了从军、思妇的内容，但亦不同用惯常的思妇诗，只是点到为止，从而完整保持了全诗的朦胧清新美。

李白诗歌的语言是"清水出芙蓉，天然去雕饰"的，此诗的语言很典型，自然天成而又无一处不妥帖，用清新明丽的语言表现一个清纯唯美的题材，做到了二者相得益彰。

和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄

唐·杜甫

东阁官梅动诗兴，还如何逊在扬州。

此时对雪遥相忆，送客逢春可自由。

幸不折来伤岁暮，若为看去乱乡愁。

江边一树垂垂发，朝夕催人自白头。

梅花是中国传统名花，独具风韵，较早成为文学中的常见意象。古今诗词，历来赋予其高洁、坚强、清雅、俊逸的品格。本诗以"早梅"入诗，表现了真挚的情感。

裴迪，关中(今陕西省)人，早年隐居终南山，与王维交谊很深，王维的《辋川集》中多有二人唱和之作。晚年入蜀作幕僚，又与杜甫频有唱和。蜀州，治所在今四川省崇庆县。裴迪写了一首题为"登蜀州东亭送客逢早梅"的诗寄给杜甫，表达了对

杜甫的怀念,杜甫深受感动,便写诗作答。

“东阁官梅动诗兴,还如何逊在扬州。”“东阁官梅”,是指裴迪寄给杜甫的咏梅诗。“何逊在扬州”,何逊是南朝梁代的诗人,他有一首《咏早梅诗》,此诗一云《扬州法曹梅花盛开》,是一篇佳作,杜甫所指可能此诗。杜甫很推崇何逊,他的《解闷十二首》之七,有“颇学阴何苦用心”的诗句,阴是阴铿,何是何逊。此二句赞美裴迪的早梅诗:裴迪在蜀州东阁看到梅花傲雪盛开,见此景而诗兴勃发,写出了如此动人的诗篇,如当年何逊在扬州作的咏梅诗那般高妙。何逊是杜甫所服膺的诗人,在这里把裴迪与何逊相比,表达了对裴迪和其咏梅诗的赞赏与推崇。

“此时对雪遥相忆,送客逢春可自由?”此二句上承“动诗兴”,说此时对着漫天的飞雪就会思念远方的故人,而你去东阁送客,送客时又看到了那样盛开的梅花,更觉恼人,要你不想起我,不思念我,那怎么可能?诗人用这样遥想故人对自己的相忆,表达了对故人的深深谢忱和心心相印的情谊。杜甫因善良大度,宅心仁厚,多替他人着想,从他人的角度思考问题,所以他的诗歌中这样从对方处境着笔的地方有很多。

“幸不折来伤岁暮,若为看去乱乡愁。”裴迪诗歌所咏为早梅,因早梅开花在岁末春前,它能使人感到时光飞逝,一年将尽,老之易至,岁月无情,催人倍加思念故人,渴望与亲人团聚。诗人说:幸而你未折梅寄来勾起我岁暮的伤感,要不然,我面对你寄来的折梅一定会感慨万千、惹来乡愁的。裴迪寄给杜甫的咏梅诗不可见,大概裴诗有叹惜不能折梅相赠之意,因此,杜甫庆幸未蒙以梅相寄,也是恳切地告诉友人,不要以此而感到不安和抱歉。

“江边一树垂垂发,朝夕催人自白头。”在我草堂门前的浣花溪上,也有一株梅树,这一树梅花,目前也在渐渐地开放,好像朝朝暮暮地催人老去,催得我早已白发满头了。言外之意,我这里的梅花就已经催我白头了,倘若裴迪你再把你那儿的早梅寄来,让它们一起来折磨我,我可怎么承受得了!诗人这里表面说的是盛开的梅花催他白头,让他发愁,实际上,令他发愁的不是梅花,而是年迈之愁,失意之愁,思乡之愁,忆友之愁。杜甫诗歌中最为突出的忧国忧民、伤时感世之愁,因而,此诗中的愁里当然也不乏家国之愁,千愁百感,攒聚一身,此头安得不白?这样的愁绪因

梅花而起,但又与梅花无关!

杜甫此诗通篇都以早梅伤愁立意,前两联用“遥相忆”来感谢故人裴迪对自己寄诗思念,后两联围绕“愁”来抒写诗人自己的情怀。杜甫此诗的重点在于抒情,不在咏物,但历来被推为咏梅诗的上品,明代王世贞赞其为“古今咏梅第一”。此诗确实开了咏梅的新境界,以梅花而咏愁,此愁不仅仅是岁暮之愁,更有深重的家国之愁,离乱之愁,如此而较之单纯的咏物抒情要深厚得多了。这首诗感情深挚,语言浅白亲切,推心置腹,荡气回肠,在杜诗七律中,亦别具一种风格。

杨柳枝二首

唐·张祜

莫折宫前杨柳枝,玄宗曾向笛中吹。

伤心日暮烟霞起,无限春愁生翠眉。

凝碧池边敛翠眉,景阳楼下绾青丝。

那胜妃子朝元阁,玉手和烟弄一枝。

杨柳,作为诗歌意象,出现的也很早。《诗经·小雅·采薇》六章中有:“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏。”后来,更成为古代文人笔下闲愁的象征。

张祜(hù)是自中唐进入晚唐时期的一位著名诗人。他一生中官场不利,屡遭挫折,因此纵情山水,游玩酒肆。张祜一生创作甚多,他的好友杜牧曾于《登九峰楼寄张祜》诗中说:“谁人得似张公子,千首诗轻万户侯。”他作的《宫词二首》之一:“故国三千里,深宫二十年。一声何满子,双泪落君前”流行一时。后来这首词传入宫禁,唐武宗病重时,孟才人恳请为上歌一曲,唱到“一声何满子”,竟气亟肠断而死。如此强烈情感的共鸣,恰恰说明张祜诗的魅力。

《杨柳枝》是乐府曲调,据《乐府诗集》所载:《杨柳枝》,白居易洛中所制也。《本事诗》曰:“白尚书姬人樊素,善歌;妓人小蛮,善舞。尝为诗曰:‘樱桃樊素口,杨柳小蛮腰。’年既高迈,而小蛮方丰艳,因为杨柳之词以托意,曰:‘一枝春风万万枝,嫩于金色软于丝。永丰坊里东南角,尽日无人属阿谁?’及宣宗朝,国乐唱是词,上问谁

词,永丰在何处,左右具以对之。遂因东使,命取永丰柳两枝,植于禁中。白感上知其名,且好尚风雅,又为诗一章,其末句云:'定知此后天文里,柳宿光中添两枝。'”据《本事诗》所载,《杨柳枝》乃白居易所制,且内容是为其家妓小蛮托辞。

张祜的两首《杨柳枝》与白居易所作不同,涉及的是开元、天宝之事。第一首“莫折宫前杨柳枝,玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起,无限春愁生翠眉。”不要攀折宫前的杨柳枝,因为玄宗在柳下吹笛。当日暮烟霞起时,令人伤心,在这个春日里,无限的愁绪涌上心头。这首诗的叙事方式是先回忆玄宗时的美好,甚而是温暖、让人留恋的往事,然后在感今抚昔的叹息中,流露出无限的哀伤。

第二首的叙事方式与第一首相反,“凝碧池边敛翠眉,景阳楼下绾青丝。那胜妃子朝元阁,玉手和烟弄一枝。”“凝碧池”,唐禁苑中池名。王维曾赋诗:“万户伤心生野烟,百官何日更朝天。秋槐落叶空宫里,凝碧池头奏管弦。”痛责安禄山的叛军。“景阳楼”,位于南京古鸡鸣寺山颠昆仑正殿东北角处,是南朝著名的楼宇。前两句写当下所见所闻,凝碧池边轻敛翠眉的美女,景阳楼下绾着青丝娇娥。“朝元阁”,阁名,在今陕西临潼县骊山,玄宗天宝七年传说玄元皇帝(老子)曾现于朝元阁。“和烟”,薛能《折杨柳》:“和风烟树九重城,夹路春阴十万营。”李商隐《杨柳枝》:“含烟惹雾每依依,万绪千条拂落晖。”指枝叶浓密翠绿似烟雾般的杨柳。此句意为,哪比得上那杨贵妃在朝元阁下,纤纤玉手伸向浓密翠绿的枝叶间,轻轻把弄着一枝柳条。

张祜的诗歌中涉及开元、天宝之事的比较多,他的这些诗鲜有对玄宗、贵妃误国的批判,反而较多的表现了对那时盛世盛景的回忆,回忆里寄予了对玄宗和贵妃的爱情的同情,以及对贵妃马嵬坡惨死,玄宗孤独终老的怜悯。这样的同情和怜悯与他人的批判作品相比,带有暖暖的情感的基调,因而总是流露出恋恋不舍、哀伤不已的情绪。

在这两首《杨柳枝》中充分表达了这样的情感,用今昔的对比,追忆着盛世的玄宗和贵妃,不能攀折杨柳,是玄宗曾在柳下吹笛而不忍,再美的美人也比不上杨贵妃那纤纤玉手弄柳的姿态。对于这段历史,诗人像是在呵护一个迟暮美人一般,尽管千疮百孔,尽管布满积尘,但仍投以极大的同情。之所以有这样的认识和情感,

归根结底是诗人所生活的中晚唐之际,曾经强大的帝国已现无法挽回的衰退之貌,期盼的盛世之景不可能再现,有人愤怒,有人绝望,有人叹息,有人迷茫,而诗人是在不如意的现实中,追忆过往,今昔对比,过往的所有成了带着淡淡哀伤的美好。

诗中并未咏柳,杨柳枝只是诗人展开情节、抒发感情的一个道具,但亦不能或缺,杨柳和抒情被诗人巧妙地融合在一起,不着痕迹。张祜的诗裁思精利,艳丽俊逸,音调谐美,本色自然而韵味隽永,在中晚唐诗坛上独树一帜。

满庭芳·残梅

宋·李清照

小阁藏春,闲窗锁昼,画堂无限深幽。篆香烧尽,日影下帘钩。手种江梅渐好,又何必、临水登楼。无人到,寂寥浑似,何逊在扬州。　从来知韵胜,难堪雨藉,不耐风揉。更谁家横笛,吹动浓愁。莫恨香消雪减,须信道、扫迹情留。难言处,良宵淡月,疏影尚风流。

从本词的感情基调和意境来看,凄清沉郁,与李清照前期清爽灵秀词风截然不同,应该是南渡以后的作品。咏物即咏人,词人借写残梅,将自己的人生况味与身世感怀一入于词中,沉痛悲凉,读来不禁令人感慨系之。在咏梅诗词中,本词可谓翘楚之作。

本词上阕写词人眼中的梅花形象。"小阁藏春,闲窗锁昼,画堂无限深幽",小阁乃是女性的闺房,本身就是幽密所在,可以得知词人居于空间狭小的闺房之内,心情也似这狭窄的空间,不得开展。居室本已狭小,而词人却常常紧闭窗子。"闲窗锁昼",既封锁了空间,似乎也封锁了时间。"两耳不闻窗外事",似乎词人是故意将自己与外界隔离开来。"画堂无限深幽",《满庭芳》调上下阕用四平韵,本句以"幽"字煞尾,韵味更加沉郁。这几句叙写颇为俭省,虽无一字写心境,却是处处在写寂寞难言的心境。

"篆香烧尽,日影下帘钩"。这二句通过燃烧的盘香和渐渐西斜的日影,表达词人对时光流逝的感觉。篆香大者直径往往达到两三尺,燃烧极为缓慢,而日中的阳

光投射在屋内的光线也慢慢地移转，直到斜斜地照射在挂起来的窗帘上，再从窗帘的顶部下移到底部的帘钩处，直至屋内光线慢慢暗淡下来。这一切都进行得很缓慢。人在普通的心绪之下，都不会对这些留意。而词人却不然，她对这些却十分敏感，好像始终在注视着缓慢燃烧的盘香，关注着日影由明转暗，枯燥而无聊。可以想见，当这两样都消失之后，随之而来的将是漫漫长夜，词人又将以怎样的心情度过？以上几句词人几乎把一个终日孤苦愁闷、百无聊赖的人物形象写到了极致。“手种江梅渐好，又何必，临水登楼”。这是对梅花的直接描写，亲手栽种的梅花，逐渐地越来越盛。临水登楼，指建安诗人王粲在荆州登当阳县城楼作《登楼赋》，王粲在此赋中抒写的是怀才不遇和思念家国的忧戚，而词人却不同，身为一个女性词人，似乎不必承担那么深重的情感负载，但是词人此时却也联想到了临水登楼的王粲。此句借助典故将江梅与词人自身融合在一起。面对手植的江梅，词人心绪更加慵倦。“无人到，寂寥浑似，何逊在扬州”，何逊，南朝梁诗人，有《早梅诗》，其中有“朝洒长门泣，夕驻临邛杯。应知早飘落，故逐上春来”，为咏梅的佳篇，表达难言之隐，为世人传诵，后人在写到梅花时，常用何逊典。清人《何水部集》注云：“逊为建安王水曹，王刺扬州，逊廨舍有梅花一株，日吟咏其下，赋诗云云。后居洛思之，再请其任，抵扬州，花方盛开，逊对花徬徨，终日不能去。”由此可见何逊对梅花的痴情，而这种痴情恰是难言苦闷的表现。本词词人在面对江梅时的心境又堪比何逊。

上阕由花及人，下阕则借助对江梅的评论，表达自身的精神追求。“从来知韵胜，难堪雨藉，不耐风揉。”梅花以韵胜，前人看中的正式它的风流气骨。唐崔道融《梅花》诗：“香中别有韵，清极不知寒。”宋范成大《梅谱・后序》说：“梅以韵胜，以格高，故以横斜疏瘦与老枝怪奇者为贵。”词人对梅韵也颇有青眼。但是不同的是，作为女性词人的特有敏感和独特的感怀却让她备加怜惜风雨摧折的梅花，在她眼中，梅花固然坚强，但是也有柔弱的一面，凄风苦雨的摧残和折磨，让词人感同身受。这是词人在孤苦中强自挣扎的真实写照。外表坚韧，内心柔弱，似乎已经再也不能支撑下去了。“更谁家横笛，吹动浓愁”，偏有此时的横笛，更增添了几分愁绪，弥散不去。词人于此时又自我劝慰，“莫恨香消雪减，须信道、扫迹情留”。纵使梅花已经香消玉殒，但是还要相信其韵致总是会留在人们的心中。“难言处，良宵淡月，疏

影尚风流”,此句由情转景。词人面对经过风雨消磨之后残梅,道出了内心的眷恋和赞美,这既是赞赏梅花,也是赞赏自己。“咏物而不粘着于物”,做到了不即不离,既写梅,又写人。

水龙吟·次韵章质夫杨花词

宋·苏轼

似花还似非花,也无人惜从教坠。抛家傍路,思量却是,无情有思。萦损柔肠,困酣娇眼,欲开还闭。梦随风万里,寻郎去处,又还被、莺呼起。 不恨此花飞尽,恨西园、落红难缀。晓来雨过,遗踪何在,一池萍碎。春色三分,二分尘土,一分流水。细看来,不是杨花点点,是离人泪。

杨花即“柳絮”,柳树一般于春末开花,纷飞不定,如雪如雾,漫天飞舞。

这是一首非常有名的咏物词,大约作于元丰四年(1081)前后,时为苏轼因“乌台诗案”被贬黄州期间。乌台诗案是对苏轼一生影响至为深远的重大事件,宋神宗元丰二年七月(1079),苏轼在湖州任上,因政见不合,受到新党攻击而获罪入狱,次年元月,被流放至黄州。

在贬谪黄州之前,他的同僚和好友章质夫(福建蒲城人),曾写一首《水龙吟·咏杨花》词,清和婉丽,笔触轻灵细腻,形神兼备、堪为精品,盛传一时,亦得到苏轼赏赞,亦因此苏轼步其韵以赓和,于是就有了这首《水龙吟·次韵章质夫杨花词》。词成后,苏轼将之寄予章质夫,还特意嘱之勿要流传“示人”。而章质夫阅后,不禁大为称赏,亦不顾东坡所嘱,赶快送他人欣赏,从而成就了此词千古绝唱的地位。

所谓“次韵”,即是依照它词的原韵,作词答和,次序相同,也称“步韵”。苏轼在给章质夫的信中说:“《柳花》词妙绝,使来者何以措词。本不敢继作,又思公正柳花飞时出巡按,坐想四子,闭门愁断,故写其意,次韵一首寄云,亦告以不示人也。”

实际上,词家一向以咏物为难,宋代词家张炎的《词源》曰:“诗难于咏物,词为尤难。体认稍真,则拘而不畅;模写差远,则晦而不明。”咏物诗的创作很难,而咏物词的创作更难,因为过分拘泥于原物,则不得舒展怀抱,了无意趣;反之,则所咏非

物，让读者不知所云。

此词首句，“似花还似非花，也无人惜从教坠。”杨花即柳絮，虽以花名，但作者指出此物在人们一般印象中的特殊之处，那就是说它好像是花，却又不是花。很少有人把它跟那些各种名花贵草相提并论，甚至也难之与一般的花草对比。也许正是因为这个特性，当柳絮因风而起，飘摇于枝头或者散落于沉泥的时候，也绝少引起人们的关注。然而，在作者眼中，杨花却有着独特的命运和遭际，也引发了作者对它非同一般的体悟和认知。所以作者以摹写杨花的形态起笔，既道出杨花的独特物性，又将感情倾向寄入其中，颇具深长意味，也奠定了全词的基调。清代刘熙载《艺概》评价此句云：“此句可作全词评语，盖不离不即也。”

接下来，作者继续叙写杨花，“抛家傍路，思量却是，无情有思。”视角从杨花的外在特征，转入杨花的内在情感，杨花随风飘散，离开枝头，扬洒路旁。若深加思量，杨花的这些情态虽云看似无情，实际却深具情思。“抛家”二字，将其拟人化，赋予了杨花一种人格，用以表现其内心世界。

从前文苏轼给章质夫信中看，此词的写作缘由系因章质夫外任为官，而自己则“闭门愁断，故写其意”。所以，很自然的，作者笔下的杨花由物及人，既联想到仕宦漂泊的友人，也触动自己辗转如飘蓬一般的人生经历。看似无情，实际上情思不断，缠绵不绝，杨花如此，人亦如是。

对于这样一种情感体验，作者并未一触即走，而是进一步展开叙述，“萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。”既然杨花有思，那么为何所思？作者继续用拟人的手法描摹杨花的情态，杨花就像一个思妇一般，一腔柔情，在离愁中饱受折磨；柳叶又犹如她的娇媚的眼睛，欲睁还闭，仿佛惟恐在睡去的瞬间，错过了凝望情人归来的时刻。

至此，作者由花及人，句句写花，却又处处赋予花以人的情感，可谓想象奇特，咏物而不滞于物。古今诗词写情至佳处者，多以怨妇思女出之，此词也是如此。唐金昌绪有《春怨》诗曰：“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”而本词接下来“梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起”句即是化用此诗，却不留痕迹，极好地把人的感情状态与杨花随风旋转、起落的情态合二为一，既颇为深入地刻画

出人的内心情感，又紧紧地贴近所咏之物。词的上片到此为止，而下片则宕开一笔，由自然物事转入对人生世事的感慨，进入到一个全新的境界。

“不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。”“不恨”，紧承上片首句“非花”、“无人惜”而言。大自然中花开花落，终有时尽，对于这一点，作者看得很开，并未因“飞尽”而伤春悲秋，惆怅不已。可是，作者心中有“恨”，春天毕竟已经逝去，节序变换乃自然规律，但人生无常，隐含着作者对于难以把握的自身命运的忡忡之忧，沉痛而深重。接下来这句“晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎”，作者继续叙写杨花的命运，一场清晨的风雨过后，杨花已然不见踪迹。它在哪里呢？已化为一池浮萍，花残身碎。“一池萍碎”句，苏轼自注曰：“杨花落水为浮萍，验之信然。”杨花落水变为浮萍，本无其事，也许是作者一时兴到的想象之辞，或者作者有此误识，读者大可不必拘泥。

“春色三分，二分尘土，一分流水”，此词至此，作者突然以冷静的态度，客观的口吻，对春色做出了比例划分。此时的春色，假如可以用三分法的话，那么两分归于尘土，一分归于流水。“春色”可分，本是一奇，居然还可以按照比例精确划分，又是一奇。花自飘零水自流，作者对世事无常抱有超然的眼光，其一贯旷达的人生态度，随运任化，在这一句中又得到了印证和诠释。

最末句，“细看来，不是杨花，点点是离人泪”，又回归杨花，细细看来，水中的浮萍，已然不是杨花；一点一滴，分明是离人伤心的眼泪。柳絮入水，因为吸水充分而变得鼓胀饱满，充盈欲滴，就像一汪包含眼泪的双眸，作者的观察细微，既照应词中思妇的情感，又准确地描摹出杨花入水后的情态，回归咏物本体，情景交融。郑文焯手批《东坡乐府》赞之“煞拍画龙点睛”。

此词之前，苏轼历任密州、徐州和湖州太守，仕途顺利，其诗词内容多以仕宦为主，抒治世豪情。而诗案之后，以此词为代表的越来越倾向对人生自然的思考。此种风格一直延续至晚年谪居惠、儋二州期间。

（徐文武　韩宁）

诗与书法

一、概论

诗歌与书法是我国传统文化中十分悠久、十分普及、十分独特的部分。在漫长的古代社会，一个文人从童年入学就要练习书法，背诵诗歌，并以此二者奠定人生的基础，成年后又凭籍诗歌与书法功底展开自己的人生。久而久之，诗歌与书法成为古代文人必须掌握的基本功，也成了终身爱好与追求，更成了社会评价一个文人学识、修养、人格的重要标准。

我国古代文人大多是二者兼善，“诗人原来是书家”；书家本色是诗人。如唐代李白、贺知章、杜牧、李商隐，宋代欧阳修、王安石、范仲淹、苏轼、黄庭坚、陆游、朱熹，元代赵孟頫、鲜于枢、倪瓒、杨维桢，明代唐伯虎、祝允明、文徵明、王宠、董其昌，清代王士祯、吴伟业、朱彝尊、郑板桥等等，不胜枚举。这些人都是当时杰出的诗人，也是当时优秀的书法家，且有墨迹传世，只不过其中有些人的诗歌艺术成就特高，书法之名遂为诗歌之名所掩。从上述人物中我们不难发现诗歌成就与书法成就总是自然而奇妙地汇集于一人之身，这也是中国文化的一大奇观。

数千年来，一代又一代文人沉浸在诗歌与书法之中，继承传统，开拓创新，使二者内涵不断丰富，艺术积淀特别深厚；同时诗歌与书法也滋养了中国一代又一代的文人，形成了我国古代文人特有的气质、性格与才华。

将中国诗歌史与书法史对照来读，我们不难发现二者的发展演变的轨迹上有着极为相近的对应性。

先秦——诗歌与书法的萌芽期

我们最早的诗歌《诗经》产生于周初至春秋中叶，相对后世的诗歌而言，它的形式还比较简单，大多以四言为主，间杂二至八言，并多以四句独立成章。押韵的方式尚不统一，有一韵到底或换用两韵，但多数是只用一个韵部并隔句押韵，带有明快的节奏。它的语言形象生动，内容丰富，并以抒情言志为主要特征，可以说《诗经》无论在形式上还是内容上都为后世诗歌的发展奠定了良好的基础。

《诗经》的保存与流传依赖的是文字，在早于《诗经》产生的商代晚期就出现了我国最早的文字甲骨文，这是汉字书法的最早实物，它呈方形结构，章法、笔法已初具汉字书法的基本要素。由于甲骨文是以刀刻字于龟甲兽骨之上，所以线条细挺，以直线方折结字，字体大小不一，显示出一种朴拙雄浑气象。甲骨文之后又出现了铸刻于青铜器上的金文，金文字数明显增多，字形圆润，笔画趋简，其文字的规范性与艺术性远高于甲骨文，我们称之大篆。秦统一天下后，推行"书同文"命丞相李斯对大篆进行改革，制定小篆为官方文字。小篆的笔画更为简约，线条匀整，书写更加规范、严谨，并讲究字距行距与谋篇布局，为以后书法艺术的发展奠定了基础。

汉魏六朝——诗歌与书法的发展期

汉代的乐府诗延续了《诗经》的传统，由四言扩展为五言，丰富了诗歌的容量，更适于表现较复杂内容，东汉末年又出现了文人五言诗与长篇叙事诗。

魏晋南北朝时期，曹操"借古题写时事"，曹丕则创制出第一首完整的七言诗，再加上曹植、陆机、谢灵运、陶渊明等人的杰出创作，使我国诗歌在形式上四言、五言、七言、杂言俱备；在题材上，抒情、言志、相思、送别、山水、田园、战争、游仙等也基本齐备，为中国诗歌高峰期的到来做好了铺垫。

汉代书法在先秦篆书的基础上进行了改革，包括省减笔画，调整结构，字形变圆为扁方，线条变圆曲为平直，还有了波磔的装饰性笔画，称为隶书。随后出现了一种隶书的快写法，打破了隶书方整规矩的字形，但又字字独立，保持了隶书的基本体势和用笔，后人称为章草。汉末的张芝则摆脱章草中保留的隶书痕迹，笔画更

有省减，字与字之间多有连笔，流畅连贯，自由洒脱，称为今草。三国魏钟繇创立楷书，字形由扁而方，省去波磔，但仍略带隶书笔意。至东晋出了书圣王羲之，承传钟繇书法又有较大发展，他的楷书结字端正，笔画平整，尽脱隶书笔意，又创制出介于楷书与草书之间的行书，既易于辨识又易于快速书写，成为后世最为流行的书体。他的代表作《兰亭序帖》用笔秀润，结字洒脱，既具俯仰变化之姿又具妍雅和谐之态，被称为“天下第一行书”，为后世景仰。

南北朝时期还出现了大量的碑碣、墓志、造像记等石刻文字，大多结字方硬，笔画劲挺，雄强峻厚，世称魏碑。

至此，我国书法的篆、隶、草、楷、行各种书体齐备；古朴、端庄、雄浑、豪放、妍婉、秀雅等各种书法艺术风格也大致齐备，与诗歌一样为即将到来的高峰期做好了铺垫。

唐代——诗歌与书法的鼎盛期

“在中国所有艺术门类中，诗歌和书法最为源远流长，历时悠邈。而书法和诗歌都同在唐朝到达了无可再现的高峰”。①

诗歌在唐代达到鼎盛的标志是：第一，诗体悉备，创制律诗规范。唐以前所有诗体在唐代都有佳作产生，并创立了新的诗歌形式——近体诗。初唐诗人在永明体的基础上，讲究四声二元化，并解决了粘式律的问题，使一联之中平仄相异，联与联之间平仄相粘，并将这种粘对规律贯穿全篇，完成了五言律诗的定型。并以此为据，推导出五言排律与五言绝句的体式。

更为重要的是还在此基础上推导出七言律诗和七言绝句，我们称之为近体诗。近体诗是一种既有程式约束又留有创造空间的诗歌形式，成为后来诗歌发展的主要体式。

第二，名家辈出，佳作如云。“诗仙”李白才华绝世，性情奔放，其诗想象丰富，气魄宏大而又明快艳丽。“诗圣”杜甫，将七律写得气象浑融，出神入化，尤其是反映战乱的诗，忧国忧民、沉郁顿挫。白居易则从民歌中吸取营养，诗歌通俗易懂。

---

① 李泽厚著《美的历程》，第 134 页，北京文物出版社 1981 年版。

李商隐善于用象征暗示手法表现朦胧情思与意境。其余如王维、高适、王之涣、李贺、杜牧等名家不胜枚举，他们共同创造了我国诗歌史上难以企及的高峰。

唐代书法艺术的主要成就与诗歌格律的创制性质一样，就是确立了书法的法度，尤其以楷书成就最高。初唐有欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷在继承前人基础上规范了楷书写法，称为“初唐四家”。盛唐颜真卿创造了“颜体”，颜体字形端正，笔画饱满，显得雄健雍容，气象浑厚。稍晚的柳公权创造了“柳体”，“柳体”的风格挺拔峭劲，瘦硬清雄，二人并称“颜筋柳骨”，确立了唐代楷书法度，成为后世学书法者必学之楷模。

唐代书法第二大成就是张旭、怀素在今草基础上创制狂草，其书写无所拘束而又皆中绳墨，使书法抒发性情的功能进一步彰显，为后世学草书者树立了榜样。

唐代的书法成就还在于书法理论的发展与完善，孙过庭《书谱》、张怀瓘《书议》、《书断》、《用笔十法》系统明确地论述了书法的艺术特征，为后世学书者指引门径。

宋代——诗歌与书法的变革期

宋代诗人清晰地意识到唐代诗人巨大的艺术成就是难以逾越的高峰，于是在学习唐诗的基础上另辟蹊径。相对唐诗而言宋诗产生了如下的变革：题材的选择上注重在日常生活中发掘新题材；情感的抒发上更注重内心细微的感受与思理的表达；艺术手法上“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”（严羽《沧浪诗话・诗辩》）；审美追求上以平淡为美。

这些变化使宋诗在唐诗之后又达到一个新的高峰，产生了苏轼、黄庭坚、王安石、杨万里、陆游等众多著名诗人及大量优秀的诗歌作品，与唐诗一起形成了我国诗歌史上双峰并峙的两大高峰，所以诗歌史上有“盛于唐而变于宋”之说。

书法亦如诗，至宋而一变。宋代的书法家面对唐人书法的巨大成就，一方面广泛学习继承；一方面力求突破有唐以来的法度，创出自己的面貌。尤其是北宋中后期出现的“宋四家”，使书法艺术又呈现出一种以书法抒情达意的新气象，形成个性鲜明、意态横生的“尚意”书风。于是书法史上有“唐人重法，宋人尚意”之说。

宋代“尚意”书风的代表人物是苏轼，苏轼学富、才大、识高、见广，凡所涉猎的

艺术门类都成就卓然，诗词、文章、书画无不精妙。他的书法理论和书法创作都对后世产生了极大影响，被尊为“宋四家”之首。他的书法理论颇多创见，首先他强调学问见识修养是书法家的首要条件，曾作诗曰：“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”①，也说过“作字之法，识浅、见狭、学不足，三者终不能尽妙，我则心目手俱得之矣”②。其次苏轼提出了书法的主要功能是抒情达意，“我书意造本无法，点画信手烦推求”③即自已信手而书，笔意相随，让自已的情感意绪随着笔墨的运行而自然抒发，而不需斤斤计较已有成法。突破了已有的成法，书法艺术便有了更为广阔的审美视野，苏轼论书法之美有诗“短长肥瘦各有度，玉环飞燕谁敢憎”④，“貌妍容有颦，璧美何女椭”⑤环肥燕瘦，西子捧心，美玉微瑕，虽有不足，但其本质仍是美的。书法亦然，只要能表现出书法家的精神气质与情感意趣，即使笔墨不合于古法也有其独特的审美价值。

在苏轼的大力倡导与黄庭坚、米芾等杰出书法家的大力践行下，形成了宋代“尚意”书风。

苏轼虽然大力倡导“尚意”不“尚法”的书风，但他一生都在勤奋学习前人的书法，他青年时学王羲之、虞世南、褚遂良，中年学颜真卿、杨凝式，晚年刻意学李邕。他学而能变，通过学习悟得书法真谛，参糅诸家之长，达到了信手信腕，挥洒自如的境界。使书法艺术在唐代达到鼎盛之后，又产生出一种全新的面貌。

元明——诗歌与书法的平淡期

元明两代诗坛尽管出现了如赵孟頫、耶律楚材、杨维桢、高启、刘基等优秀诗人，但总体成就远逊于唐宋与清代，因而是诗歌发展的平淡期。

赵孟頫是元代最负盛名的诗人和书法家，在这两个领域都影响极大。他“首倡元音”开启了元代“宗唐复古”的“雅正”诗风，在题材上以歌咏升平为主导，在风格

---

① 清·王文皓辑注，孔凡礼点校，《苏轼诗集》，第 543 页、236 页、372 页、135 页，北京，中华书局 1982 年版。

② 单国强著《中国书法》，第 133 页，北京，中央编译出版社 2008 年版。

③ 清·王文皓辑注，孔凡礼点校，《苏轼诗集》，第 543 页、236 页、372 页、135 页，北京，中华书局 1982 年版。

④ 《苏轼诗集》，第 543 页、236 页、372 页、135 页。

⑤ 《苏轼诗集》，第 543 页、236 页、372 页、135 页。

上以温柔敦厚为皈依。在他的影响下出现了"元诗四大家"虞集、杨载、范椁、揭傒斯,四人诗歌的题材内容和艺术风格接近,较少个性鲜明的作品。正如明人胡应麟在《诗薮》中批评的"元之失,过于临模,临模之中,又失之太浅","然格调音响,人人如一,大概多模往局,少创新规"。①

明代诗坛的特点是由于文学观念的不同形成众多的文学流派,各抒己见,争讼不息,使明代文学论争格外活跃。先是明初以"三杨"为代表的"台阁体",题材上多为歌功颂德之作,内容贫乏;艺术上追求雍容典雅,成为一时风气。稍后以李东阳为代表的"茶陵派"不满"台阁体"的空洞浮浅,倡导从"格调"入手"宗唐法杜",但未能扭转"台阁体"诗风,反而开启了明代文学复古之先河。

真正给"台阁体"沉重打击的是以李梦阳、何景明为核心的"前七子",他们提出"文必秦汉,诗必盛唐"的口号,以复古为号召,探寻文学出路。继之而起的是以李攀龙、王世贞为首的"后七子",他们接过"前七子"

复古大旗,在学古过程中对诗歌法度格调的讲究更趋于强化和具体化,使文学复古主张蔚成风气,笼罩文坛近百年。

复古风气招来众多反对,以茅坤为代表的"唐宋派"主张要学习古人"法度"而所作"皆自胸中流出";以"三袁"为代表的"公安派"则力主"独抒性灵,不拘格套";以钟惺为首的"竟陵派"追求"幽深孤峭"的风格。

这些文学流派此起彼伏,各抒己见,对于探索文学发展的方向,活跃文坛起到很好的作用,但又各有偏颇,因而没能出现足以与唐宋相媲美的诗人与诗作。

赵孟頫是元代最负盛名的书法家,与其在诗坛力倡"宗唐复古"的"雅正"诗风相似,在书坛上力倡"托古改制",他认为宋代兴起的抒情写意书风"去古已远",应该越过两宋,直接取资晋唐。赵孟頫学书勤奋,遍临晋唐诸家,篆、隶、楷、行、草无不精通,无论何种书体都具笔画圆润停匀,结字端整秀丽,章法齐整,绝无大起大落之笔与攲斜不正的字形。他的楷书与颜真卿、柳公权、欧阳询并称"颜柳欧赵",为"楷书四大家"之一,在元代风靡一时,代表了元代的书法成就。但因缺乏深厚的意

① 明·胡应麟著《诗薮》,第229页,上海古籍出版社1979年版。

蕴与鲜明的个性而被后人诟病。

明代书坛与诗坛类似也出现了众多流派，明初合称“二沈”的沈度、沈粲创立了“台阁体”书法，“台阁体”讲究书法的规范与形式，强调均衡、和谐、规矩，具有庄重雍容之风，极易辨识，成为永乐年间官方认可的科举考试规范字体。于是朝野文人竞相学习，成一时之风气。由于明清科举制度的盛行，台阁体也长盛不衰，影响极大。但台阁体的缺陷也是明显的，它过于强调字型笔划的规范，强化书法的应用功能，压制了书法抒情达意、表现个性的艺术功能。

明代后期出现了一批具有个性的书法家，取得了较高的艺术成就，号称“吴中三家”的祝允明、文征明、王宠是其中的佼佼者。祝允明的草书成就最高，也是最具个人特点，既有豪放纵逸气势，又具抒情意味的个性气质；文征明的楷书流利秀劲，而且愈老愈见精熟；晚明影响最大的书法家是董其昌，他的书法既竭力学习古人又强调尚态求韵，创造了平淡天真、自然生拙的书风。与董其昌并称“晚明四家”的邢侗、张瑞图、米万，在书法上也各具特色，但声望与影响远不如董其昌。

尽管明中后期出现上述杰出的书法家，但明代书法的总体成就与创新精神还是远逊于唐宋。

清代——诗歌与书法的中兴时期

清代是中国历史上最后一个封建王朝，也是我国封建社会诗歌与书法全面繁荣的时期。

清初钱谦益客观总结了明代文坛复古与反复古的论争，对复古派取其继承传统，讲究学问的精神；对反复古派取其“独抒性灵，不拘格套”的精神，在广泛继承的基础上创新出奇。与钱齐名的吴伟业在继承唐代元稹、白居易诗歌的基础上，创造出了以叙述人物命运变化为主要题材，采用明传奇的曲折情节，独树一帜的叙事诗，被称为“梅村体”。

康熙朝王士祯上承司空图、严羽诗歌理论创立神韵说，力主含蓄蕴藉，清淡平远诗风，自己的诗也极具清幽淡雅之美。乾隆诗坛更是流派纷呈，诗人辈出。沈德潜创“格调说”，力推盛唐诗歌的“宏声大音”；翁方纲创“肌理说”，讲究以当时流行的考据、训诂入诗；袁枚创“性灵说”，强调诗歌创作要具备真性、个性、诗才三要素，

其诗感情奔放,笔调新颖,句法灵活,从内容到形式都有所创新。

几乎前代所有的诗歌体裁、题材、风格在清代都再度兴盛,而且诗作众多,成绩卓越。

清代的书法与诗歌一样,堪称书法史上的中兴时期,中兴的第一个标志是清代皇帝都推重书法,且多为书家,康熙酷爱董其昌书法,以致当时朝野无不学董;乾隆酷爱赵孟頫书法,学赵又成一时风气。此时帖学名家有翁方纲、刘墉、成亲王、铁保号称"乾隆四大家"。第二个标志是乾隆年间书法被正式列为科举考试中的重要考核科目,对书体有严格规范,使书法成为文人自幼必学的基本功。第三个标志是由于乾嘉汉学的影响,金石考据之风大盛,金石考据本为经史考证与诠释,却有了一个意外的收获,即文人在考据过程中发现西周金文、秦汉刻石、六朝墓志、佛造像记中表现出遒劲浑厚、古拙自然的风格与传统帖学的婉丽风格大异其趣,于是金石拓片成了临摹学习的范本,以至帖学渐衰,书法史上又一个影响深远的流派碑学兴起。

碑学的大家是邓石如,他悉心临写秦汉以来的金石碑刻,将金文、隶书、瓦当文字的结体和笔法融入篆隶,形成类似摩崖石刻上风雨剥蚀,边缘起伏的形状,笔法灵活,笔力雄健,极富苍茫浑厚的金石韵味;被推为"国朝第一"。他的书法成就与著述极大地推动了碑学的发展,使碑学占据了书坛的正统地位。其后追随碑学者如伊秉绶、阮元、何绍基、赵之谦、吴昌硕、康有为等名家辈出。

由于碑学的兴盛,使沉寂数百年的篆书、隶书重现书坛,并且真草隶篆各体书法交相融合,形成了以隶入篆,以篆入草,草隶相间,隶楷互参的多种面貌,因而清代书坛呈现出一片百花齐放、欣欣向荣的局面。

人们的审美观念受本民族文化传统的影响而具有相通性,这种相通性又必然体现在不同的艺术门类之中。诗歌与书法的紧密相关,使二者在审美取向上具有更多的相通性。大略说来,主要有形象性与节奏感两个方面。

(一)形象性

诗歌是以感悟的、具体的、生动的形象表达诗人那无形的思想与情感,所以,塑造一个或一组鲜明的形象是诗歌的第一要素。如杜甫《春夜喜雨》"晓看红湿处,花

重锦宫城”红是花的颜色，重是花经雨后的状态，将经过夜雨滋润而更显清新娇艳的花的形象呈现在读者眼前。李煜《虞美人》“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，以有形之江水喻无形之忧愁，以江水无穷尽喻有愁绪之无法排遣。

书法是诉诸视觉的平面造型艺术，它以笔墨在纸上塑造的形象来表达丰富的内涵。首先是结字，结字指字的结构形态，它的基本要求是字的重心平稳、短长合度、疏密均称。但“结字无定法”，每个书法家都有自己的追求和习惯，所以又有结字要“奇而稳”的讲究，即在遵守大家公认的结字规范的前提下，自出新意，只有如此才能形成书法结构形态的千变万化。

其次是布局，布局指书法作品的整体形态，包括字的大小、字距的疏密、行距的排列、以及字与字、行与行之间的呼应、连贯。一个书家不仅要注意到每一字的结构，还应注意到它在全篇中如何贯穿与联系，形成疏密、斜正的对比和呼应，大小、短长的参差与错落，使作品更富美感，也充分显示书家的艺术个性。

线条是组成的汉字形态的最基本要素，是书写者以毛笔蘸墨汁在宣纸上书写而成。由于书写者技巧和笔墨选择的不同，使得线条具有粗细长短、正侧断连、方圆转折、藏露收放的不同。这是最见书法家功力之处，粗重的线条要浑厚而不臃肿；纤细的线条要坚韧而不柔弱；圆转的线条要流畅而不浮滑。只有经过常年练习，才能写出流畅自然，挺拔圆润的线条，线条的这些变化使每个字都具有了无穷无尽的变化。

结字、布局、线条的变化构成了书法的形象性 使书法成为“一个有生命有空间立体意味的艺术品。”①

（二）节奏感

节奏是诗歌区别于其他散行文字的最重要标志，节奏之于诗，是她的外形，也是她的生命。节奏感可以给诗歌音乐般的美感，也可以更好地表现诗人的情感与诗歌的意境。如诗人表现平和细腻的感情时，宜用较舒缓的节奏；表现奔放激昂的感情时，宜用较急促的节奏；表现大起大落的感情时，宜用急缓相间，转换跳荡的节

① 宗白华著《美学散步》，第 138 页，上海人民出版社 1981 年版。

奏。所以唐代产生近体诗，近体诗不仅要押韵，还要讲究平仄格律，就是为了加强诗歌抑扬亢坠的节奏感。

宗白华《美学散步》说“中国书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。”①我们也可以说节奏之于书法，是它的外形，也是它的生命，是评价书法作品水平高低的关键所在。它的节奏表现在书家书写过程中因

用笔的轻重缓疾而形成的线条、结字、行气、布局的变化。线条或流畅或凝重；结字或四平八稳或起伏跌宕；行气或一气贯注，或笔断意连；布局或停匀得当或计白当黑，从而赋于书法作品千变万化的外在形象。不仅如此，书法的节奏更富于它的丰富深厚的内涵，古人有“书如其人”之说，指的是书法作品不止反映出一个人的书法水平，还反映出书写者的性情、学养、审美追求等。如流畅的线条，灵活的结体能显示作者的豪爽洒脱；稳健的线条，宽博的结体则显示了书写者沉稳大度的风格；生涩的线条，古拙的结体显示作者对洗尽铅华返朴归真的审美追求。

二、作品解读

草书歌行

唐·李白

少年上人号怀素，草书天下称独步。
墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔。
八月九月天气凉，酒徒词客满高堂。
笺麻素绢排数厢，宣州石砚墨色光。
吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张。
飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫。
起来向壁不停手，一行数字大如斗。
怳怳如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走。

---

① 宗白华著《美学散步》，第138页，上海人民出版社1981年版。

左盘右蹙如惊电，状同楚汉相攻战。

湖南七郡凡几家，家家屏障书题遍。

王逸少，张伯英，古来几许浪得名。

张颠老死不足数，我师此义不师古。

古来万事贵天生，何必要公孙大娘《浑脱》舞。

李白是唐代杰出的诗人，李白同时也是造诣极深、极富个性特征的书法家，现存于故宫博物院的《上阳台帖》是李白唯一的传世墨宝，虽有残损，但气度不凡，仍可见飘逸洒脱豪放浪漫的神韵，蕴涵的性情正如其诗。此帖在宋代为皇家收藏，上有宋徽宗题签。宋黄庭坚说："李白在开元、天宝间不以能书传，今其行草殊不减古人，盖所谓不烦绳削而自合者。"《宣和书谱》称："白尝作行书，字画尤飘逸"。从这几点不难看出李白确是善书之人，只诗名太盛，遮掩了书名。

《草书歌行》的创作背景是李白因永王李磷之乱入狱，长流夜郎，唐肃宗乾元二年在流放至巫峡途中遇赦，乘船回江陵。正在此时怀素拜访求诗并邀请李白参观他的书法创作。李白目睹了怀素的书法，十分欣赏，写下这首诗，诗中描述了怀素草书的创作过程与艺术特征，从此二人因诗歌与书法而结成忘年交。

诗的开头四句为第一层，称赞怀素是年少而有高超造诣的人，他的草书天下无人能比。他洗刷笔砚的墨池极大，大到池内飞出北溟鱼，他制笔用中山兔毫为笔锋，将中山兔都杀尽了。"墨池"指洗笔砚的池塘，典出汉代张芝《书法要目》"临池学书，池水尽墨"。北溟是古人想象中北方最远的大海，《庄子 · 逍遥游》"北溟有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。"中山兔典出王羲之《笔经》"诸郡毫，惟中山兔肥而毫畏。"诗人以极具想象力的夸张来说明怀素所以能以草书独步天下，是因为长期勤奋练习。书法史上记载怀素幼喜书法，家贫无钱买纸，遂以蕉叶代纸习书，退笔成冢。

这一层诗人以夸张的手法概述了怀素其人其书并为全诗做了铺垫。

5～20 句为第二层，描写怀素的书法创造过程及艺术成就。秋高气爽的八九月，善饮酒能作诗的朋友齐聚一堂。麻做的纸与白色的绢排列在厢房，安徽出产的

歙砚里已研好的墨汁放出油光。怀素此刻已经微醉，斜倚在椅上酝酿情绪。绳床又叫胡床、交椅，唐代一种有靠背的坐具。怀素调整好状态，提笔书写，不过片刻时间，就写了很多作品。书写速度之快犹如一阵疾风吹来的骤雨，又似落花和飞雪顷刻之间洒落在纸上。怀素兴犹未尽，又走向墙壁题字，一行数字，字大如斗。进入创作状态的怀素刚直庄重、充满自信的神情，使神鬼惊叹，写出的草书如龙蛇在纸上奔走。只见他的笔左右盘屈收放有度，如同电光闪闪；整幅作品让人联想起当年楚汉两军挥舞长枪大戟在争战。湖南七郡不知有多少人家，人们都喜爱怀素的书法，家家的屏风上都有怀素的题字。

诗人在这一层紧扣怀素狂草书写速度的迅疾进行夸张，突出其书法特点。

21～26 句为第三层，王羲之，字逸少，东晋书法家，他博采众长一变汉魏以来质朴书风，创为妍美流变新体，被后世称为“书圣”。张芝，字伯英，东汉书法家，省减章草点划波磔，创制今草，被誉为“草圣”。张旭，字伯高，唐书法家，此人极富创作激情，尤喜酒后作书，边书写边狂呼大叫，故世称“张颠”。第三层开头便说王羲之、张芝、张旭等著名书家不过是浪得虚名，况且离我们很远，不足为道。实际上此三人正是怀素学习书法的榜样，怀素曾自言“真书出之于钟繇，草出于二张(即汉张芝、唐张旭)”，而张旭又是学王羲之书法加以创新。李白这句诗的意思并不是藐视古人，而是为了突出下一句“我师此义不师古”，强调怀素书法极富创新精神。李白十分欣赏怀素能学善变，能在广泛学习前人基础上，将狂放不羁的性情宣泄于书法，终成一代大家。

“古来万事贵天生”有两层含义，一是自古以来成就一番事业的人要有天分；二是任何艺术都应摒弃虚饰造作，以自然形态为最高境界。而怀素正是具备了“天生”这两层含义。公孙大娘，唐代著名舞蹈艺人；浑脱，唐代舞蹈名。杜甫有《观公孙大娘舞剑器》，序中说：“昔者吴人张旭，善草书书帖，数尝于邺县见公孙大娘舞《西河剑器》，自此草书长进，豪荡感激，即公孙可知也。”意为怀素有书法天分又追求自然的艺术境界，没必要象张旭那样从公孙大娘的舞蹈中寻求有关书法创作的灵感。

在这层诗人置于书法史中观照，强调怀素草书创新精神。

这首诗记述了怀素草书创作过程与艺术成就，充满激情地赞美了怀素在草书上的天分与创新，诗中多有溢美之辞，可见李白对这位小自己 24 岁的青年书法家十分欣赏推重。因为李白也是书法家，也擅长草书，是内行人的评价，所以能发现怀素的高超之处。更因为二人虽术业有专攻，但在精神气质、艺术才能方面颇多相通之处：二人都善饮酒并以酒激发创作灵感，李白是“斗酒诗百篇”；怀素是“酒酣兴到，运笔如风”。李白在诗歌创作上一空倚傍，任性挥洒，皆成妙篇；怀素在草书创作上能学善变，运笔如风，神采动人。至于傲岸不羁的性格，飘逸洒脱的胸襟更为相像，所谓“英雄相惜”，于是写下这首诗篇。全篇虽句句不离怀素，却处处有诗人自己的影子，咏怀素亦是咏自己。

此诗在艺术上一个突出特点是大胆的夸张与巧妙的比喻，如“墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔”“吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张”“恍恍如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走”“家家屏障书题遍”，都将夸张和比喻用到了极致，使此诗具有纵横恣肆，雄奇酣畅的壮美风格。

李潮八分小篆歌

唐·杜甫

苍颉鸟迹既茫昧，字体变化如浮云。

陈仓石鼓又已讹，大小二篆生八分。

秦有李斯汉蔡邕，中间作者寂不闻。

峄山之碑野火焚，枣木传刻肥失真。

苦县光和尚骨立，书贵瘦硬方通神。

惜哉李蔡不复得，吾甥李潮下笔亲。

尚书韩择木，骑曹蔡有邻。

开元已来数八分，潮也奄有二子成三人。

况潮小篆逼秦相，快剑长戟森相向。

八分一字直百金，蛟龙盘拿肉屈强。

吴郡张颠夸草书，草书非古空雄壮。

岂如吾甥不流宕，丞相中郎丈人行。

巴东逢李潮，逾月求我歌。

我今衰老才力薄，潮乎潮乎奈汝何。

杜甫此诗是诗人晚年漂泊西南时期，在夔州遇到外甥李潮，相处月余，李潮请求题诗，遂有此作。李潮是当时有名的书法家，杜甫虽无书名也无片纸只字留存，但吟咏书法与书法家的诗歌很多，如《送顾八分文学适吉州》、《饮中八仙歌》、《赠虞十五司马》、《得房公池鹅》、《殿中杨监见示张旭草书图》等，不胜枚举，且多有精辟而独到的见解，可知杜甫亦是书法行家。

此诗可分为两层，1～10句为第一层，叙述了书法从开创至唐代中期的源流演变过程以及有影响的书法家，简直是一部精炼浓缩的书法史。第一句从书法的源头说起，相传黄帝轩辕氏的史官仓颉从飞鸟的形迹中悟得书法之道，创造了文字（《荀子》“好书者众矣，而仓颉独传者壹也”卫衡《书势》“仓颉，眺彼鸟迹，始作书契”），但这些文字已模糊不清无法辨识。自有了文字后，字体犹如天上的浮云变幻不定。唐代初年在陕西陈仓山中发现十块石鼓上的文字也是以讹传讹，不能确定是哪个年代何种文字，只有大篆和小篆两种文字确有实据，然后又在此基础上产生八分书（八分指秦末至西汉初年，由小篆向隶书过度的文字形态）。从秦代著名的书法家李斯，到汉代著名的书法家蔡邕，漫长的时间里没有出现优秀的书法家。

相传李斯所书写的《峄山碑》已被野火焚毁（峄山在山东邹县东南，秦始皇28年巡行曾蹬此山，立碑颂其功业，碑文为李斯所书，原石已佚），后人以枣木传刻，但因笔划太肥而失去原貌。安徽苦县的《老子碑》和东汉光和年间的《西岳碑》崇尚书法骨力，劲挺瘦硬，书法追求瘦硬风格才能有神彩。

诗人在历数书法发展演变中表现了自已学书法的主张，学习古人书法，一定要学已经确定的古人真迹，而不能学后人以讹传或翻刻失真的书法；在审美追求上他推崇瘦硬劲挺的书风，并为此诗称赞李潮书法的主要内容作了自然而完美的铺垫。

第二层是第11～25句，直指本诗题旨。可惜像李斯、蔡邕那样书法家不可再得，幸好有我的外甥李潮在其后崛起。礼部尚书韩择木、骑曹蔡有邻是开元以来屈

指可数的书写八分书的书法家，李潮与此二人并驾齐驱，成为三大书法家。更何况李潮的小篆写得与秦丞相李斯十分相似，其字风神峻利，宛如森然相对的利剑长戈；笔画盘曲蜿蜒，又似强悍的蛟龙盘曲翻腾，真可谓一字值百金。

吴郡的张旭以草书称名于世，受人夸赞，在我看来草书虽然雄壮但于古无据，怎比得上我外甥的八分书深得古法，不随意书写。由是观之，李潮的书法足以与秦丞相李斯、汉中郎将蔡邕并列为三个书法大家。

这一层诗人将李潮书法置于当朝进行评价，突出其书法遵循古制，擅长八分书，其风格瘦硬劲健，在当朝可与尚书韩择木、骑曹蔡有邻并称，如果放眼从书法史的角度看，直可与秦李斯、汉蔡邕并称。

最后四句为第三层，记述写诗的缘由。诗人在巴东遇到李潮，相处月余，请我题诗，我如今已经年老才力衰竭，李潮啊李潮，我这首诗怎么能配得上你的八分书呢。这时杜甫 54 岁，已到暮年，穷困潦倒，疾病缠身，距去世只有 5 年，因此发出“我今衰老才力薄”的慨叹 。

这首诗在艺术上也很有特色，诗以叙事为主，融入议论和抒情，层次清晰，逻辑严密。作者先从宏观下笔，概括叙述书法艺术的发展演变，并表明自己的审美偏好，看似游离诗题之外，实为本诗题旨的铺垫。第二层由宏观叙述自然地转入当代书坛，评论李潮书法的艺术特点及渊源，评价其在当代书坛的地位，进而又置于书法史上给予极高肯定。于是看似游离诗题之外的第一层却是为了突出诗题所作的极好铺垫。最后一层记述写作此诗的缘由与自己晚年的人生慨叹。在艺术手法上既有赋的铺陈，又有散文的句法与抒情诗的意境。

子瞻寄示岐阳十五碑

宋 · 苏辙

堂上岐阳碑，吾兄所与我。吾兄自善书，所取无不可。

欧阳弱而立，商隐瘦且椭。小篆妙诘曲，波字美婀娜。

谭藩居颜前，何类学颜颇。魏华自磨淬，峻秀不包裹。

九成列贤俊，磊落杂么麽。英公与褒鄂，戈戟闲自荷。

何年学操笔？终岁惟箭笴。书成亦可爱，艺业嗟独夥。
余虽谬学文，书字每慵惰。车前驾骐骥，车后系羸跛。
逾年学举足，渐亦成駊騀。古人有遗迹，匙短不及锁。
愿从兄发之，洗砚处兄左。

苏辙于北宋嘉祐二年与兄苏轼同中进士，六年又同中制举科，曾任御史中丞、尚书中丞、门下侍郎等职。后因上书评击时政被贬汝、袁、雷等州，晚年隐逸田园。平生学问深受父兄影响，与父、兄同列唐宋八大家，尤擅策论。这首诗是苏辙收到苏轼寄来的《岐阳十五碑》拓片，以诗代书表示感谢，并汇报自己学习书法的体会与困惑。岐阳指陕西宝鸡市岐山之阳，这里孕育了古老的周文化，出土了大量周代青铜器、甲骨文以及古代碑刻。

苏辙此诗有三层内容。开头四句为第一层，我房间里的《岐阳碑》拓片是我哥哥送给我的，哥哥您本来就擅长书法，无论前代何种书法，您都能学到它的长处。这几句简单朴素的诗句，明白如话家常，却包含了苏辙对兄长寄帖的感谢，对兄长书法造诣的仰慕，还为诗中要谈及的主要问题——如何学习古人的书法成就埋下了伏笔。

五至十六句为第二层，向兄长汇报自己学书法的体会与对前代书法家的评价。欧阳询少时书法柔弱，而后终成大家（宋・朱长文《续书断》评欧阳询书法"然观其少时，笔势尚弱"）；李商隐的字瘦长椭圆我也很欣赏（《宣和书谱》评李商隐书法"字体妍媚，意气飞动"）。小篆的美妙在于弯曲圆转的线条；隶书的美妙在于婀娜多姿的波磔。谭藩（唐书法家所书《使院重修石幢记》现存徐州）在颜真卿之前，楷书已写得结体宽博大气，线条深厚挺劲；何类（唐书家）学颜真卿也很有成就。魏华（唐书法家，《续书断》说他"书法雅正"）不依傍前人，勤奋练习，峻爽秀气溢于字表。欧阳询的《九成宫礼泉铭》不仅整体面貌雄壮刚劲，每个字的细微之处也处理得当，成为书法的最高水平。英国公李绩、褒国公尉迟敬德、鄂国公段志玄都是唐太宗取得天下的重要武将，听说他们一年到头手不离兵器，每次战斗都亲自上阵杀敌。他们是何时学的书法？而且所作书法也很让人喜欢，多方面的才能让我赞叹。这一层

谈了自己对前代书法家的认识,他们的书法各有特点,但写得都很好。其中含有二层意思,一是向兄长汇报自己学书的体会,二是提出问题,面对如此众多的不同风格的书法家,应该如何学习?

十七句以后是诗的第三层,向兄长诉说自己学习书法的现状与困惑。我不是学文的材料,学习书法也常常懒惰。我写的书法常常是开头还可以,越写越不好,就象车前驾车的是骏马,车后还系着衰弱的跛马。一年来我像孩童学步一样学习书法,渐渐有点进步也很得意。駊騀,马头摇动貌,此处喻得意。现在兄长又寄来古人书法遗迹敦促我学习,可是我学习能力不强,就如短短的钥匙打不开长长的锁。多么希望能和你在一起,为你洗砚研墨,可以随时受到启发。苏辙在文学与书法上都力图追步苏轼,从苏辙现存书法看,其书法结字稍扁,线条较粗重,笔力遒劲有韵味,确实深受苏轼影响。但由于性情学养的不同,不如苏轼的书法汪洋恣肆挥洒自如。

从这首诗中我们可以看到苏轼、苏辙手足情深,在生活上互相关心,学问上互相砥砺。如果与苏轼回复的《次韵子由论书》诗一起读,就是一次高水平的书法审美与书法学习的讨论。

此诗在艺术风格上朴素无华,明白如话却真情内蕴,层次清晰,叙述流畅,体现了苏辙诗的特点。

次韵子由论书

宋·苏轼

吾虽不善书,晓书莫如我。苟能通其意,常谓不学可。

貌妍容有矉,璧美何妨椭。端庄杂流丽,刚健含婀娜。

好之每自讥,不谓子亦颇。书成辄弃去,谬被旁人裹。

体势本阔略,结束入细么。子诗亦见推,语重未敢荷。

迩来又学射,力薄愁官笴。多好竟无成,不精安用夥。

何当尽屏去,万事付懒惰。吾闻古书法,守骏莫如跛。

世俗笔苦骄,众中强嵬騀。钟张忽已远,此语与时左。

这首诗是苏轼收到弟弟苏辙《子瞻寄示岐阳十五碑》诗的回复。次韵亦称步韵，即依照所和诗中原韵原字的先后顺序写诗。诗中解答了苏辙提出的学习书法的体会与困惑，表述了自己对书法艺术的理解与追求。苏轼的见解新颖、深刻，正是他一贯倡导并影响有宋一代书法的尚意书风的形象化阐释，因而在书法理论中占有重要地位。

诗的前四句为第一层，因为给亲弟弟的回信，所以不讲客套，也不谦虚，开头便是我虽然不以书法为擅长，但没人像我这样真正能够理解书法艺术的真谛。如果真能理解书法的真谛，不必拘泥于前人对书法制定的种种规范。这句里的所谓“不学”，不是不学习，不练习书法，而是强调书法家在书法之外的功夫。苏轼有诗“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”就是强调练字之外的文化素养。实际上苏轼学习书法十分重视学习传统，他最初学习王羲之、王献之、虞世南、褚遂良，中年以后学习颜真卿、杨凝式，晚年学李邕。正如黄庭坚论其书法说“东坡道人少日学兰亭，故其书姿媚似徐季海，至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲似柳诚悬。中岁喜学颜鲁公、杨风子书，其合处不减李北海，至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气，本朝善书，自当推为第一。”可知苏轼的尚意书风并不排斥尚法，而是意自法出，学而能变，参糅各家，融会贯通，结合自己的特点，形成自己的风格。苏轼对自己的书法也颇为自负，他自我评价说：“作字之法，识浅见狭学不足，三者终不能尽妙，我则心目手俱得之矣。”以上苏轼论书，强调的是一个人的学识、修养在书法创作中所起的关键作用。

诗的五至十六句为第二层次，承接上一层意思，具体阐述自己对书法的理解与追求。五、六句以具体的形象比喻自己书法的审美观，美丽的面貌带有愁容仍然是美貌，此句用《庄子・天运篇》“西施病捧心而矉”的典故，矉同颦，皱眉，忧愁的样子。质地精美的玉璧即使不圆又有何妨。端正庄重的风格中可以糅和流畅与华丽，刚健的风格中也可以包含着柔美。此四句说明苏轼的尚意书风，不要刻意遵循或追求已有成法和某种风格。他的《石苍舒醉墨堂》诗“兴来一挥百纸尽，骏马倏忽踏九州。我书意造本无法，点画信手烦推求”将这个意思说得更为直截。苏轼的书

法作品正是这种书法理念的具体体现,在被贬谪黄州后第三年所作《黄州寒食帖》笔力遒劲凝重,结字险中求稳,布局疏密有致,起伏跌宕,不刻意求工,信手挥洒,自然生动。笔墨随着诗人情感的起伏而变化,达到形式与内容的完美统一,被后世誉为"苏书第一"与"天下第三行书"。

写完一幅作品常常嘲笑自己写的不好,没料到你也如此。完成之后就丢到一边,还被别人误以为好卷走收藏 。书法写作的整体结构要宏阔洒脱,书法的细枝末节也应认真修饰装点。结束,收拾,装点之意。你的来诗称赞我的书法,称赞过度,让我不敢承当。这一层阐释自己对书法审美的追求,不刻意追求形式上的美,而应着意于书法抒情达意的功能。

诗的十七句至结束为第三层次,近来又学射箭,可是力气小发愁达不到朝廷的要求。苛,箭杆,代指射箭,苏轼在此句自注:"官箭十二把,吾能十一把箭耳。"爱好过多就会一事无成,学而不精,学的种类多也没用。还不如把无关一切都抛开,好好休息。此句是回应苏辙诗中对"英公与褒鄂"的赞叹,告诫苏辙追求多艺,不如专注一艺,心不旁骛,才能取得成就。

我听说古人的书法追求大巧若拙,返朴归真的境界。这里的骏马、跛马喻指华丽的书法与朴拙的书法。可是世俗之人不理解这种境界,在众人中竭力表现自己的技巧与才华,嵬峨,不安帖貌,此处比喻在书法中表现出外显张扬的样子。三国时的钟繇、东汉时的张芝离我们太远了,我这些有关书法的认识与当下流行的观念正好相反。

苏轼在这层中阐释他的书法审美理念,屏弃外在的华丽、张扬,推崇自然朴质的风格。这是我国一种最古老的审美观,源于《老子》所言"大巧若拙,大智若愚""大象无形,大音希声"与《庄子・天道》所言"朴素而天下莫能与之争美。"苏轼用以论书法,即诗中"璧美何妨椭","守骏莫如跛",书法应是书写者文化素养,精神情感的自然流露,让精湛的艺术功力以朴素自然的形式表现出来才是苏轼对书法审美追求的最高境界。

观王熙叔唐本草书歌

宋·黄庭坚

少时草圣学锺王，意气欲齐韦与张。

家藏古本数十百，千奇万怪常搜索。

今得君家一卷书，始觉辛勤总无益。

移灯近前拭眼看，精神高秀非人力。

北风古树折巅崖，苍烟寒藤挂绝壁。

逸气峥嵘驰万马，只字千金不当价。

想初盘礴落笔时，毫端已与心机化。

主人知是希世奇，但见姓氏无标题。

自非高闲怀素不能此，何必更辨当年谁。

黄庭坚是宋代著名诗人和书法家，他于诗自开流派，被奉为“江西诗派”的创立者，与苏轼齐名，并称“苏黄”；于书法也是自成一家，与苏轼、米芾、蔡襄并称“宋四家”。2010 年 6 月黄庭坚书写的唐代魏征所作《砥柱铭》在拍卖市场拍出了 4.36 亿的高价，创造了中国艺术品拍买成交记录。

这首七言歌行记述了黄庭坚为朋友王熙叔鉴赏一幅唐代遗存的草书作品，并由此次鉴赏引发了对自己学书经历的回顾以及对书法审美观念的思考，是研究黄庭坚诗歌与书法理论的重要作品。

这首诗分三个层次，开头四句为第一层，作者没有直接切入诗题，而是宕开一笔，回忆了自己学习书法的经历。诗人自幼酷爱书法，努力学习三国时魏书法家钟繇和被誉为书圣的东晋王羲之的书法。这里的“草圣”当指草书的最高境界而非确指某人。少年的黄庭坚心高气盛，意气风发，希望能达到三国魏书法家韦诞与东汉被誉为“草圣”的张芝的水平，家里收藏了大量不同书体不同风格的古代书法作品，自己曾反复学习临摹。这层为切入诗题做好了铺垫。

诗的 5～12 句为第二层，开始叙述诗的主要内容，某日，王熙叔将家藏唐代有姓无名的草书作品送来请求黄庭坚鉴定作者何人。黄庭坚见到唐人真迹顿悟从前的

辛勤练习进步不大是因为未曾领略过如此水平高超的草书。急忙移灯拭眼仔细观看，只见作品流露出高古秀雅的神采，简直不似人工所为。作品中的线条好似山巅北风吹折的古树，坚韧挺拔，宁折不弯；又如寒冬悬挂于苍烟笼罩的绝壁上的枯藤，蜿蜒盘曲，劲道十足。再看作品的整体气息，飘逸洒脱，突兀不凡的气势有如万马奔腾，如此高妙的书法作品简直是无价之宝。面对作品细细体味作者创作时的心境，作者一定具备了充沛的精神、盛大的气魄、娴熟的技艺，心笔融合为一，才能有此神来之笔。

最后四句为第三层是诗的收尾，作品的主人也具相当的鉴赏能力，知道自己所藏是稀世之珍，但作品只留了作者姓氏而没标出名字，黄庭坚回应说自然是除了唐代高闲、怀素等书法大家没人能写出达到此种境界的草书，何必强求是何人所作，言外之意是没有名字也不会影响它的价值。

此诗记述了黄庭坚的一次书法鉴赏，并由此引发了对自己学习书法历程的回顾、学习中的困惑以及对书法艺术最高境界的追求。短短十二句诗简直是黄庭坚对自己学书的总结。黄庭坚幼年随舅舅学习书法，舅舅李常善是当时有名的书法家，擅长草书，常予以指导。后又师从宋初著名书法家周越，周越位高权重，学养深厚，尤擅狂草，沉着痛快，劲道十足，“宋四家”中竟然有黄庭坚、米芾二人是他的学生，影响之大可见一斑。但周越狂草缺少韵味，而年轻的黄庭坚并未意识到。直到北宋元祐初年 41 岁的黄庭坚入京任职秘书省结识了苏轼，十分崇拜苏轼的诗词书法，成了苏轼的学生，常常请教。苏轼毫不客气地指出他的“草书多俗笔”，这样的评价使黄大受震动，认识到自己的书法“二十年抖落俗气不脱”，但又找不到摆脱俗气的门径，甚至有一段时间不再写草书，这是黄学书历程中最为迷茫痛苦的时期。黄反复观摩古人书法，五十岁时“忽得草书三昧，觉前所作太露芒角”，后来又见到张旭、怀素、高闲的草书真迹后终于“窥笔法之妙”，于是取法乎上，舍宋人而追唐人，终于形成了自己草书的独特的艺术个性。他以今草的笔法与狂草的笔意融合一体，随心所欲地自由发挥，笔画圆健凝炼极有力度，整幅作品气势恢宏又超凡脱俗，终于在中国书法史上独树一帜。

这首诗开头四句宕开一笔先回顾自己的学书经历，为见到唐本草书的震撼做

好铺垫,对唐书草本的描绘更表达了自己对书法审美的追求。最后又提出自己的书法鉴赏标准,只要具有高超的艺术水准,不论何人所作,也是无价之宝。短短16句诗,包含了多层内容,章法回旋跌宕,读来有突兀奇崛之势。尤其是诗中浓郁的书卷气息,雅致的文人情趣,密集的人文意象,正是黄庭坚诗歌最突出的艺术特点。

(洛保生)

诗与爱情

一、概论

爱情无疑是这世上最诱人的东西之一，少年人为之向往，中年人为之惆怅，老年人也许就不免感慨系之了，这是就一般情况而言。尽有少年老成，枯木逢春的，种种变数，不一而足。对少年来说，在某种程度上，诗就等于爱情，唯有情诗才算是诗。所以少年人喜欢词者多于诗，喜欢李商隐的多于杜甫，“心无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”比“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”更能牵动他们的情思，虽然后者的技艺和境界远非前者可比。现在所谓的“校园诗”，十之八九是情恋之作，伤春悲秋的宋玉总是多于感慨家国的屈原，因少年不经世事，又情窦初开，男女之情自然成了阅读和歌颂的中心。而由少至老，生理上的变化也体现在诗歌上，钱钟书先生在《谈艺录》中就说：“一生之中，少年才气发扬，遂为唐体，晚节思虑深沉，乃染宋调。若木之明，崦嵫之景，心光既异，心声亦以先后不侔。”[1]少年时期生理上的冲动、流荡和挥发，体现在情诗上，便表现出喷发性和不易克制的特点，炽烈、热情。又因少年情思单纯，对一切认识尚不透彻，故其所作又常常呈现出一种朦胧之感，有着轻盈的质地。老年人所作，经过了岁月的积淀，更为稳重，沉潜，充满理性，对

---

① 钱钟书《谈艺录》，第4页，中华书局1984年版。

于人世间爱的理解也往往超过年青人,故年老而写情诗,充满理解之美,感情更为深厚,老而弥醇。

就写作对象而言,如果我们检讨一下中国诗歌史,情诗之作,往往写给恋人、妓女和小妾的为多,写给妻子的像秦嘉之《赠妇》,杜甫之《月夜》,真是太少了。而写夫妻生活或结婚之美的诗,往往平淡,像《关雎》便因了后面的"钟鼓乐之"而使前面的"辗转反侧"在力度上减弱了。那么,丈夫在什么时候才想起他的妻子呢?常常是在妻子去世之后,平时习而相忘,一旦天气转凉了,夜里感到了孤衾独枕地寂寞和寒冷,便想起那去世的老妻来了,这时候连个暖被的人也没有,衣服破了也没人缝补,贺铸《鹧鸪天》词所谓"谁复挑灯夜补衣"。可以说,悼亡诗的出现是几十年相处的感情,一旦失去,不能适应和习惯的结果。习惯的中断使日常潜伏在生活底下的感情浮出了水面,平日视而不见的许多事物,这时无不成了睹物思人的对象,仿佛这世界上的一切都找得出老妻的影子。同床异梦变而为隔世常入梦,苏轼《江城子》词所谓"夜来幽梦忽还乡,小轩窗,正梳妆",试问平日里,有如许细致之观察否?不过,这种梦中相见比起那种在现实中思念的当下便产生了幻觉看到所爱之人恍然若存还是滞后了些,潘岳《悼亡诗》中所云:"流芳未及歇,遗挂犹在壁。怅恍如或存,回遑忡惊惕。"便是写这种情景,的确是很高妙的。英语诗人中像哈代,最擅长这种写法,如那首著名的《在勃特雷尔城堡》:"当我驰近夹道与大路的交接处,\蒙蒙细雨渗透了马车车厢,\我回头看那渐渐隐去的小路,\在这会儿湿得闪闪发亮的坡上,\却清晰地看见\我自己和一个少女的身影\隐现在干燥的三月天的夜色间。……"这少女的身影便是一种幻觉。又如在《声音》一首中,把拂过草地而来的微风听成了过去恋人的呼唤,也是制造出了一种如梦似幻的境界。悼亡诗因作者多已人过中年,故所作又最醇厚,像陆游的《沈园》二首便是佳例,其二云:"梦断香消四十年,沈园柳老不吹绵。此身行作稽山土,犹吊遗踪一泫然。"这样的厚重与沉痛,是李贺这样早夭的诗人体会不到的,他的《苏小小墓》便显得凄凉、轻美。不过,陆游的诗是悼念自己的前妻,李贺则是追思前代的名妓,把怀古与悼亡结合起来了。如以《诗经》为例,《绿衣》似是悼念老妻,《葛生》便像是年青的妻子悼念早亡的丈夫。而历代的悼亡诗,其较著名者除上述几首外,尚有沈约之《悼亡诗》、江淹之

《悼室人诗》、元稹之《遣悲怀》和《离思》、以及纳兰性德的系列悼亡词等等，今人有专书论述，不赘言。

我们也由此悟到，爱情之最浓烈者，常常在求而未得和得而复失之后，是一种缺失之美。得而复失的一个重要产品即是刚才提到的悼亡诗，而对前者来说，一心向往和追求，却不知道对方果作何想，仿佛心有灵犀，却终隔一纸，以至"悠哉悠哉，辗转反侧"，"寤寐无为，涕泗滂沱"，若即若离之间最为销魂。当然，更有情人或夫妻两人相爱，而迫于外力，却不得相守的，所以我们的历史上才有那么多"悔教夫婿觅封侯"的闺怨诗，有那么多"行行重行行，与君生别离"的离别之作。闺怨诗大体上可分三种：一种是未嫁的少女伤春，一种是已婚的女子伤别，一种是离异的女人诉怨，这一种其实在古代已单列为一类：弃妇诗，与宫怨诗性质类似。如果《吕氏春秋》的记载可信，则涂山氏女的"候人兮猗"大概是最早的闺怨诗了；未嫁少女伤春之作如汤显祖《牡丹亭·惊梦》中的【山坡羊】："没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟，拣名门一例、一例里神仙眷。甚良缘，把青春抛的远！俺的睡情谁见？则索因循腼腆。想幽梦谁边，和春光暗流传？迁延，这衷怀那处言！淹煎，泼残生，除问天！"可谓怨极之语；已婚女子伤别之作数量最为庞大，像《诗经》中的《伯兮》、《君子于役》、《子衿》，乐府诗中的《饮马长城窟行》，《古诗十九首》中的大部分作品，而唐诗、宋词、元曲中就更是名篇辈出，数不胜数了；弃妇诗像《诗经》中的《氓》，乐府诗中的《上山采蘼芜》、班婕妤的《怨歌行》等等，其中《氓》几乎成为弃妇诗的代名词；宫怨诗以唐人所作为多，质量也最高，如王昌龄的七绝系列如《西宫秋怨》、《长信秋词》，元稹的《行宫》等等，而以韦庄所填一首《小重山》最为哀怨动人，其词云："一闭昭阳春又春。夜寒宫漏永，梦君恩。卧思陈事暗销魂。罗衣湿，红袂有啼痕。歌吹隔重阍。绕亭芳草绿，倚长门。万般惆怅向谁论？凝情立，宫殿欲黄昏。"

说到底，爱情的实质就是思念，爱情诗也即是表达深深的思念之情，无论是求而未得还是即失之后，无论是游子思妇还是闺怨思夫。这种思念因为不能相见而变得愈加浓烈，特别是在古代，交通的阻隔和通讯的不便，爱人一旦出门，便再难有他的消息，短则三五月，长则七八年，更有十载离家，甚或数十载未归的。生离之牵挂远较死别为痛，因为死亡是一个确定的事实，年深月久，便会淡化。而生别离，却

是存亡未卜，不但“苟无饥渴”而已，故屈原在《少司命》一篇中说“悲莫悲兮生别离”，诚为知言。当然，更有近在咫尺却不能相见的，此情此景，似较远别尤其不能忍受，如《诗经》中的“其室则迩，其人甚远”，《古诗十九首》中的“盈盈一水间，脉脉不得语”，周邦彦《风流子》中的“天便教人，霎时厮见何妨”，王实甫《西厢记》中的“系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近”，都是这种望而难即的思念之情的表现。在古代的情诗中，又常常将这种相隔却不能相见，或爱慕而难追求的情景比喻为隔河相望，在《红楼梦》中用来做女儿骨肉的“水”，在此却成了两情相隔之物，如前述《古诗十九首》中牛郎、织女的隔河相望。《诗经》中这样的情景就更多，如《汉广》之“南有乔木，不可休息。汉有游女，不可求思。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。”《蒹葭》之“所谓伊人，在水一方，溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”《泽陂》之“彼泽之陂，有蒲与荷。有美一人，伤如之何？寤寐无为，涕泗滂沱。”都是只能隔河叹息而已。

在中国古代诗歌中，情诗在诗歌中的变化显得非常微妙。更多的时候，诗文承载了太沉重的东西，所谓“文以载道”，文人和士大夫不得不在诗歌当中板起了面孔，发乎情、止乎礼，许多情诗甚至要采用近代研究《红楼梦》的索隐派的方法和猜谜射覆的方式才能寻得一点蛛丝马迹，这种情形宋以后尤其显著。大约中国古典诗歌中言及爱情之作，往往发之歌曲。先秦时期在“诗”、“骚”，诗三百，皆是乐歌，国风中尤多爱情之作。屈子之《九歌》，人神恋爱更是凄美动人，谁不为山鬼的痴心和灵修的负约而伤神落泪呢！两汉魏晋南北朝时在乐府，至唐则在律绝。唐以后，律诗不可歌，又移而至词，元以来又发之于曲，总之，皆是乐歌而已。因情事在古人，特别是官僚士大夫文人那里，在正统的诗文中，皆难以启齿，文体的惯性和要求，也使得情爱之思不宜表达。故宋元明清以来，爱情之作，以词曲为主。钱钟书先生就说过，词乃宋人偷情之物。他们写诗文，道貌岸然，矜持庄重。一填起词来，便摇身而为柳三变，仿佛判若两人，数不尽的愁肠百结，道不尽风情万种。欧阳修便是一个极好的例子，以至于宋人就说《六一词》中多不类欧公作风，必冒名顶替的赝作无疑。实则人而为人，皆七情六欲之物，倘非木石，孰能无情，圣人尤乎不免，何况凡夫？范仲淹固有“先天下之忧而忧”的《岳阳楼记》和“将军白发征夫泪”的《渔家傲》，

却也有“残灯明灭枕头欹，谙尽孤眠滋味”的相思之作，倘解诗尽如张惠言，则举世皆无情之人矣。家国之忧，固为士夫之壮怀；儿女之情，尤为人性之本色。因了文体之别，也造成了情诗的不同特点，但凡文人之诗，大多含蓄蕴藉；一涉歌曲，无论是乐府诗、民歌还是词曲，便写得直白酣畅，像那首著名的《上邪》“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”是何等的痛快；南北朝时期的吴声歌曲如：“宿昔不梳头；丝发被两肩。婉伸郎膝上，何处不可怜。”又是多么的情意绵绵；而元人之曲如关汉卿的【一半儿】：“碧纱窗外静无人，跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身。虽是我活儿嗔，一半儿推辞一半儿肯。”则既俗且真，情态毕现无疑了。

二、作品解读

葛生

诗经・唐风

葛生蒙楚，蔹蔓于野。予美亡此，谁与独处？

葛生蒙棘，蔹蔓于域。予美亡此，谁与独息？

角枕粲兮，锦衾烂兮。予美亡此，谁与独旦？

夏之日，冬之夜。百岁之后，归于其居。

冬之夜，夏之日。百岁之后，归于其室。

这是《诗经・唐风》中的一首诗，与众多的情诗相比，它显得有些特别。如《蒹葭》、《汉广》和《泽陂》，把追求的不遂比喻成隔河相望，“盈盈一水间，脉脉不得语”，望而难即，不过企慕而已。像《野有蔓草》，根本就是一个痴心汉的白日梦。至如《君子于役》和《伯兮》，则已婚而丈夫出征，阻隔着万千山水，为后世闺怨之祖。以上种种，皆为此世之思，无论相隔多远，分别多长，总有相见的盼头。而如《葛生》一诗，则所爱已隔重壤幽泉，永无相见之期了，他们之间阻隔的，是整整一个世界。我想也许佛教东来之后人们对冥世的信仰至少还可以给人一个死后相见的希望，但

《葛生》中的女子，除了死后葬于一处，便无任何安慰。

这是一首悼亡诗，有人誉为千古悼亡之祖，也许并不为过。“葛生蒙楚，蔹蔓于野”、“葛生蒙棘，蔹蔓于域”，是为“兴”。在《诗经》中，首句为“兴”，作用是引起下文，文义连属与否皆可，有时兼有“赋”或“比”的性质。如果是“比”，不过告诉我们一个“道理”而已，与下文仍是两截儿；若是“赋”，却赋予全诗一个“场景”，所有的事实便在这个场景中发生，成为全部诗句的安身之所，造成一个情景相融的浑成之境，这样的诗也是《诗经》中最好的诗。《蒹葭》与《葛生》，均属此类。在这首诗中，起兴两句便是对实际场景的描写：葛藤和蔹草在田野和灌木上蔓延，一派荒凉的景象。因为“域”即指“茔域”，不但指一般的边界，更可指坟墓，于是有人认为是对郊外墓景的描写，是很贴合诗意的。但诗人为何单单选择了葛藤和蔹草？是随意的吗？余冠英先生在《诗经选》中解释道：“上古‘死则裹之以葛，投诸沟壑’（《法言·重黎篇》注），其后仍有以葛缠棺之俗（《墨子·节葬篇》）。诗人悼亡用‘葛生’起兴，或许与古俗有联想。”既是坟墓周边荒凉景象的描写，又见此与死亡相关的葛藤，诗人怎能不动情呢，何况这葛藤就在自己所爱之人坟墓的周围爬着！

“予美亡此，谁与独处？……予美亡此，谁与独息？……予美亡此，谁与独旦？”古人多释“亡”为离开之意，译成白话便是：我的所爱离开了这个地方，谁来陪伴我呢？只有独自相处罢了。但我以为亡做死亡解为优，当译为：我的所爱死在这个地方。再引申一下就是：我的所爱葬在这个地方。这个地方也即“此”，即心上人坟墓的所在。而“独处”、“独息”和“独旦”的主体也不是“我”，而是葬在地下的“他”。是诗中的女主人公设想心上人葬于地下，无人陪伴，该是多么孤独与寂寞！谁陪伴他孤独的长眠地下呢！谁伴他熬过这每日的漫漫长夜呢！人死之后，虽已无所谓日与夜、欢与痛，但在女子的心中，所爱虽死犹生。在前三段中，充满了凄恻缠绵的调子，见此墓景，辄便叹息，一而再，再而三。而到第三段的时候，兴起下文、引发情感的便不再是地上墓景，而是想象中的棺中之物了：“角枕粲兮，锦衾烂兮。”这“角枕”，据《周礼》卷六《玉府》云：“大丧，共含玉，复衣裳，角枕，角柶。（注：）角枕以枕尸。”是用来枕尸首的，而锦衾则是盖在尸体之上的被子。意思是说：你独自躺在地下，枕着明灿的角枕，盖着华丽的被子，但是有谁陪你挨过这长夜到天亮呢！

接下来,诗歌便由整齐的四字句转入了三字、四字相间的“长短句”。思绪也由对死者的哀叹转入了对生者的关注。“夏之日,冬之夜。……冬之夜,夏之日。”毛注:“言长也”,郑笺:“思者于昼夜之长时尤甚,故极之以尽情。”对于满腹愁思和苦痛的人来说,即便是短日短夜,也觉长得难熬,因为“愁多知夜长”、“不眠知夕永”。何况这夏天的白天和冬天的夜晚都是日夜最长的时刻,在愁苦之人而言,简直是没有尽头了。用“夏之日”和“冬之夜”以示一年四季每日每夜都在因思念而苦痛着。余冠英先生说的好:“以上二句言未来的日子不易熬过,每天将如夏日的迟迟,每夜都似冬夜的漫漫”(见《诗经选》)。女主人公想跟所爱的人在一起,而所爱已死,只有百年之后才能葬到一起了,“居”和“室”都指坟墓,古今无异词。“归于”二字与前面的“冬之夜,夏之日”连用,既有标明“才能”的难熬,更有表示“一定”同葬的决心。全诗语气凄婉、缠绵,词句质地轻盈,不似老年丧夫,更像是青年丧偶。当时战乱频仍,壮年男子往往新婚不久便出征打仗,大多转死沟壑,居家之人忍受着丧亡之痛,思念无已。我想如果这首诗的曲调流传下来,必是不忍卒听的吧。

山鬼

楚辞·九歌　楚·屈原

若有人兮山之阿,被薜荔兮带女萝。

既含睇兮又宜笑,子慕予兮善窈窕。

乘赤豹兮从文狸,辛夷车兮结桂旗。

被石兰兮带杜衡,折芳馨兮遗所思。

余处幽篁兮终不见天,路险难兮独后来。

表独立兮山之上,云容容兮而在下。

杳冥冥兮羌昼晦,东风飘兮神灵雨。

留灵修兮憺忘归,岁既晏兮孰华予。

采三秀兮于山间,石磊磊兮葛蔓蔓。

怨公子兮怅忘归,君思我兮不得闲。

山中人兮芳杜若,饮石泉兮荫松柏。

君思我兮然疑作。雷填填兮雨冥冥，猨啾啾兮狖夜鸣。

风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。

这首诗出自《楚辞》中的《九歌》，一般认为是屈原所作。它的主题可以用六个字来概括：约会，相思，等待。内容清晰，逻辑严谨。“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。”起首几句便把我们带入了一个惝恍朦胧的境地：好像有个人啊在那山脚下，身披薜荔，腰缠女萝，简直就要跳起舞来。她眯缝着眼睛，含情脉脉地瞅着，笑得美妙而又自然。她对自己的美貌十分自信，她说别人都思慕她的美丽贤淑。这种自信中饱含着真诚、纯洁和女子自有的娇态。这是一首回忆之诗，整首诗中都是女神自述的口气，故首二句的“若有人”与次二句的“子慕予”，都是女神从他人的角度来审视自己的美。在这一节中，我们需要记住女神此时的装扮：被薜荔带女萝。而一句“子慕予兮善窈窕。”自然地引出了下面赴约的行动，因为这种自信的一个重要原因便是有一个男子深深的爱上了她。好了，女神这时要赶赴约会了，因为路途遥远，必要整顿车马。虽然神仙有飞腾之术，一般也配备坐骑，一来总是施展法术，不免劳累；二来是身份与地位的象征。女神以辛夷木做车，用桂树枝为旗，二者都是香木，这里所用的手法正如屈原一贯的作风，用来自比修洁，所谓好人配香草。同时以赤豹为主驾，文(纹)狸为副驾。这些均为山中所产，也正符合其山鬼的身份。接下来女神换了一身打扮，由被薜荔带女萝换成了被石兰带杜衡。这也符合常情：不同的场合要穿不同的衣服，女子赶赴约会，总要将自己最美的一面呈现出来，化妆是必须的，穿衣也要尽情的打扮一番。到底穿那件好呢？女神在众多的香草中选来选去，试了一件又一件，最终选定了石兰和杜衡。两种装扮之间的转换，也许只是诗人为避免重复而已，但我们更愿意作如上推想。梳妆打扮已毕，旗帜车马也已准备停当，带些什么给心上人呢？“折芳馨兮遗所思”，她折了一朵花或者是一枝香木送给思念的人。有的学者于是便据此论证山鬼是个男人，因为在现代社会里，大都是男人送花给女人。但他们忘了，在古典诗词中，女子因男子远行，闺中思夫，折尽庭中花的例子不在少数。如著名的《古诗十九首》中便有这样一例：“庭中有奇树，绿叶发华滋。攀条折其荣，将以遗所思。

馨香盈怀袖,路远莫致之。此物何足贵,但感别经时。”典型的女子口吻,并且它的句式也是承袭《山鬼》而来。不过,即便是现代社会,女子送花给男人也是常有的事儿。以上是全诗的第一层,写山鬼要赴约前的准备,充满了即将见到情人的欣喜,情绪是热烈的,气氛是欢快的。

自“余处幽篁兮终不见天”至“岁既晏兮孰华予”为第二层,写女神历经艰险来到约会地点,而灵修不至,长久等待的惆怅、希望和焦虑的心情。女神长期在幽密深暗的竹林里居住,总也见不到天光,又因山路崎岖,所以来迟了。所谓的“独后来”并非如有的学者所认为的,是女神推测其所爱已先至,因自己来的迟了,久等不至而离去。不过是慨叹路途艰险,来的不易而已。全诗文本逻辑清晰的告诉我们:那个灵修根本就没来。此句可谓全诗的转折,自此之后,便再无欢快的气氛,有的不过是无尽的愁苦与哀怨。“表独立兮山之上,云容容兮而在下。杳冥冥兮羌昼晦,东风飘兮神灵雨。”来时还是独处幽篁,闭于丘谷之中,现在却到了山上,颇有独立苍茫之感。我想或者是约会的地点在山上,或者所爱不至,登高远望情人的所在来缓解思念之情吧。女神当然希望能够早点看到所爱的踪迹,因为她在这里一直等,等到年岁晚了,青春过了,无人再能使她年轻,也还是痴痴的等,忘了归去。“留”字在这里做“待”解,即王逸在《楚辞章句》中对《九歌·湘君》“君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲?”句注:“留,待也。”相对于一般认为作“挽留”解,以全句为“是谁留住了灵修而使他忘了回来”之意,更能体现出女神的痴情。但女神等待的地方是什么样的环境啊,“杳冥冥兮羌昼晦,东风飘兮神灵雨。”山中阴晴不定,忽而漫天乌云,一阵风来,便下起大雨。我想唯有清人李玉在《千忠戮·惨睹》【倾杯玉芙蓉】中的一句曲词:“受不尽苦雨凄风带怨长”,足以当得此情此景吧。

心上人一直没来,女神也一直未曾离去。但是孤独的等,寂寞的等,是多么的焦切、绝望与百无聊赖啊。于是女神在葛藤缠绕、乱石遍地的山间徘徊,一来消遣烦闷,二来采摘灵芝草,因为年华已老,也许要借它延年或返还青春吧。此处的“于”,即是“于”字,做“在”解,意为:我就在那山间采集灵芝啊!而非如郭沫若所说:“采三秀兮于山间,于山即巫山。凡《楚辞》兮字,每具有于字作用;如于山非巫山,则于字为累赘”。完全不必附会巫山神女的典故,推之人情,亦有不符:假如“于山”

即“巫山”,山鬼即是这山里人,山里人每说“俺们山里怎么怎么样”,东北人说“俺们那嘎达”,生为本地人,不说外乡话,言谈之中自不必道出地名。何况,山鬼明确的说出了自己的身份:“山中人兮芳杜若,饮石泉兮荫松柏。”“山中人”与山阿、山之上等确实的方位名词不同,它表示的是一种身份,就像我们今天说城里人、乡下人和山里人一样。因其为“山”鬼,故自称“山中人”,与人世一般无二。不过,“于山”虽不宜解作“巫山”,但这座“山”却很可能指巫山,郦道元的《水经注》里透出了一点消息:《山鬼》中描写的环境和《水经注》里三峡的景物颇多相合。《山鬼》说:“余处幽篁兮终不见天”,“杳冥冥兮羌昼晦”,正如《水经注》里说的:“重岩叠嶂,隐天蔽日,自非停午夜分,不见曦月”;再如:“饮石泉兮荫松柏”,“猨啾啾兮狖夜鸣”,亦如《水经注》中所云:“绝巘多生怪柏,悬泉瀑布飞漱其间”,“常有高猿长啸,属引凄异,空谷传响,哀转久绝。故渔者歌曰:‘巴东三峡巫峡长,猿鸣三声泪沾裳’”。

在这百无聊赖之中,怀着等待与思念的女神起了埋怨,埋怨公子为何忘了归来,其实这怨情自其有约不来的那一刻就已经产生了,至此喷薄而出,再无法强压心头。女神开始发问:你想念我吗?是不是没有时间回来啊?你看我像杜若一样美丽芬芳,渴饮石泉,热憩松柏,处处以清洁之物自持。你思念我吗?我怀疑你根本就没想我。虽然怀疑和绝望,自知白白遭受忧愁,但思念之情并未中止,我们只消看这最后一句:“思公子兮徒离忧”就可以明白,怨已极而爱未变。并且女神的心绪一到愁苦烦闷之时,周遭的环境也跟着变得衰飒甚至是可怖起来。如前面的“杳冥冥兮羌昼晦,东风飘兮神灵雨”,配合着“留灵修兮憺忘归,岁既晏兮孰华予”;这里的“雷填填兮雨冥冥,猨啾啾兮狖夜鸣。风飒飒兮木萧萧”,配合着“思公子兮徒离忧。”诗人有意的把环境的描写和人物的情绪发展结合起来,达到了情景交融的艺术境界。并且在诗歌的布局上,有一个严密、完整的结构,诗句便在这个结构中清晰的步步推进,可以说,这首诗的写作达到了一个非常自觉的程度。

西洲曲

南朝·无名氏

忆梅下西洲，折梅寄江北。单衫杏子红，双鬓鸦雏色。

西洲在何处？两桨桥头渡。日暮伯劳飞，风吹乌臼树。

树下即门前，门中露翠钿。开门郎不至，出门采红莲。

采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子清如水。

置莲怀袖中，莲心彻底红。忆郎郎不至，仰首望飞鸿。

鸿飞满西洲，望郎上青楼。楼高望不见，尽日栏杆头。

栏杆十二曲，垂手明如玉。卷帘天自高，海水摇空绿。

海水梦悠悠，君愁我亦愁。南风知我意，吹梦到西洲。

这是一首南北朝乐府民歌，郭茂倩《乐府诗集》收入杂曲歌辞类，说是古辞。后有人以为江淹所作，或以为晋人之辞，也有人认为是梁武帝的作品。总之说法不一，当依郭茂倩之说，作古辞为宜。它产生的地点，据北京大学中国文学史教研室选注的《魏晋南北朝文学史参考资料》考证，或因温庭筠“西洲风色好，遥见武昌楼”而认为可能是在武昌附近；或因“采莲南塘秋”而据《唐书·地理志》考证在钟陵（今江西南昌）附近，皆无确词，总之是长江流域的民歌而已。

起首两句：“忆梅下西洲，折梅寄江北。”是说情郎此时不在自己身边，而在江北的某处，也许仅仅是一江之隔，也许已在塞外朔漠。自己身处江南，在这个梅花开放的时节想起他们曾于同样的时刻在西洲的欢晤，于是即刻乘船到西洲去，所谓“西洲在何处？两桨桥头渡。”这时，她想折一枝梅花寄给江北的他，但我想折花的动作只是思念的象征，肯定无法寄出的，像《古诗十九首》中所写的：“庭中有奇树，绿叶发华滋。攀条折其荣，将以遗所思。馨香盈怀袖，路远莫致之。此物何足贵，但感别经时。”便是此句最好的注脚。接下来写自己的衣服和容貌：“单衫杏子红，双鬓鸦雏色。”青春的江南女子身着杏红单衫，双鬓如鸦雏般黑亮，简直就令人陶醉了。在另一版本中，“红”一作“黄”，我想这必是后人拙劣的改动，只知杏子之黄，而不知杏子黄地发红时最为诱人，这种红是黄里透红，因体物不切而忘改古书，真是

罪过。当然,我们还有另一重证据,诗歌中提到:"置莲怀袖中,莲心彻底红。"莲心当然不能全红,并且好多根本就不是红色,但将莲蓬置于红色衫袖中,莲心从下到上皆被映红,如作"黄",则违背了诗歌本身的逻辑。这恰恰说明那个改字人不但不注意观察,并且是个十足的笨伯。

女子到了西洲,当初他们欢会的地方,就在那儿住了下来,每日在门中坐着。望着门前的树(也许他们当初就在这树下追逐、嬉闹)和日暮时单飞的伯劳鸟,更加怀念远方的情郎。要知道这时她又等过了整整一天,而每日的结果都是:开门郎不至。以门中的翠钿来指女子本人,比直摹其貌更显其美,这便是局部大于整体,朦胧胜似清晰。如果要拍一位弹琴的女子,我就只拍她纤细的手和手下的琴弦,取小留大,这便是诗意的美。在这每日空等的百无聊赖之中,她走出门去,到池塘中采莲,论者皆以为用谐音和双关,以"莲"谐"怜",莲子即怜子,是此诗高妙处。其实谐音之法本极普通,诗之妙处本不在此,而在于:"采莲南塘秋,莲花过人头。"是江南的秋景;"低头弄莲子,莲子清如水。"是女子的娇羞。更重要的是,整个采莲事件代表着什么?古典诗词特别是江南民歌中,几乎绝大部分采莲曲都与爱情有关,采莲本身即是爱情的表达。不妨引两段《浣纱记》中西施采莲时所唱插曲:1.《采莲归》:"采莲采莲芙蓉衣,秋风起浪凫雁飞。桂棹兰桡下极浦,罗裙玉腕轻摇橹。叶屿花潭一望平,吴歌越唱相思苦。相思苦,不可攀,江南采莲今已暮,海上征夫犹未还。"2.《采莲曲》:"秋江岸边莲子多,采莲女儿棹船歌。花房莲实齐戢戢,争前竞折倚绿波。恨逢长茎不得藕,断处丝多刺伤手。何时寻伴归去来,水远山长莫回首。"可知此处的采莲并非随意设置,而是确有深意。当然,它的诗中的位置从情感逻辑上来说也极为自然,恰到好处。

情郎始终没有回来,于是女子转而盼着哪怕收到他的一封信、得到一点音讯也好啊,但飞鸿过尽,始终未能带来他的消息。这时"鸿飞满西洲",一派苍茫辽阔的景象,此时女子已从冬末春初(梅开)等到仲夏(伯劳鸣),从初秋(采莲)到了深秋(鸿飞)。女子知收信无望,于是转而上楼,向着江北情郎所在地方远远望去,希望能看见他依稀的身影,那自然是望不见的,只有尽日凭栏而已。这凭栏的意象在当时还不多见,至宋词中始成一俗套。"栏杆十二曲,垂手明如玉",这种顶针句格由

凭栏自然引出了凭栏之手,又以这手来代指女子:纯净、透明。当然,这"明如玉"所造成的空明之感,与后面的海天的澄明又自然的衔接并融合在一起。此时,女子的愁绪已达极点,空站青楼之上,望着天高海阔,随风如梦般摇荡的海水(海水当指如海之江水,古人以海为江,至为常见),想到此时情郎在远方也一定如我一般因思念而充满离愁别绪吧,他的愁绪仿佛便是由这海水悠悠送来。女子相思已极,在梦中见到了久别的情郎。这梦不是自已生成的,而是南风仿佛了解我的心意,将欢会之梦吹到了西洲,让我在梦中见到了他,这一神来之笔将全诗推向了高潮。

清人沈德潜在《古诗源》中评此诗:"续续相生,连跗接萼,摇曳无穷,情味愈出",真是极好的评价。但后人却不知其美,徒以所谓"顶针"评其诗艺,皮相之见而已,一个人而能知能用的技巧并不能用来解释一首诗的独特之处。何况,"顶针"一词是被用滥了的修辞术语,远不如沈德潜的"续续相生,连跗接萼"形象生动。

风流子

宋·周邦彦

新绿小池塘,风帘动、碎影舞斜阳。羡金屋去来,旧时巢燕;土花缭绕,前度莓墙。绣阁里、凤帏深几许?听得理丝簧。欲说又休,虑乖芳信;未歌先噎,愁近清觞。遥知新妆了,开朱户、应自待月西厢。最苦梦魂,今宵不到伊行。问甚时说与,佳音密耗,寄将秦镜,偷换韩香?天便叫人,霎时厮见何妨!

传统的学术,最重考据,体现在诗词批评上便是《本事诗》、《本事词》一类著作的出现。就是在其他的诗话、词话里,这种风气也很重,仿佛考得了本事便尽了解词之能事。更有甚者,为一些诗词强行编造了本事,图其来历和有趣,类似于今天的旅游景点开发,附会上一些编造的历史和传说。其实,这只是解词的基础而已,一首词的好在于既有具体的事件,又超乎具体事件而达到普遍。不能越出个别事件,或仅就普遍道理呼号,都算不得好词。前者只当得一条史料,后者就完全是论文或口号了。美成这首词,据《挥麈余话》和《历代诗余》记载,是其在溧水为官时于席间看中了属下一个主簿的妻子或姬妾,致后来相思而不能相见的事。这个故事,

罗忼烈先生在《清真集笺注》中已驳其谬。不过，这首词确为表达一种“咫尺天涯远”的相思，无论这主人公是美成还是别人。远在天边而不能相见，尚有距离可做籍口。可是明明就在眼前，却不能相见，这种滋味儿恐怕要百十倍于千里之外的人了吧。汤显祖《牡丹亭・寻梦》中的“明放着白日青天，猛教人抓不到魂梦前”，堪称这首词的隔代知音。而《诗经・郑风》“东门之墠”篇中的“其室则迩，其人甚远”就可以说是它的远祖了。

陈洵《海绡说词》中云：“‘池塘’在‘莓墙’外，‘莓墙’在‘绣阁’外，‘绣阁’又在‘凤帏’外，层层布景，总为‘深几许’三字出力。”今人唐圭璋《唐宋词简释》亦以“新绿”为外景，“羡金屋”四句为人立池外之所见，“绣阁里”三句为人立池外之所闻，换头三句写人立池外之所想，故曰“遥知”；二人之说均将池塘、莓墙、绣阁和凤帏置于同一时间、地点。逻辑上前后统一，距离上步步逼近，层次上极为清晰，这自是一种解词佳法。不过，词也可以完全不遵守这样的“三一律”，时间往往是过去与现在交叉，连同未来的期待，都融在一起，忽而回忆过去的美好，忽而为现在的孤苦黯然神伤，忽而又对明天充满了希望或彻底绝望。词人的笔法经常穿梭于过去和现在之间，成了宋词的常态。空间上也是如此，身在此处而心想彼处，隔着地理上的空间从过去一直想到了现在，这首词便可以做这样的解读。

“新绿小池塘，风帘动、碎影舞斜阳。”是写在自家屋里望着新绿的池塘和斜阳照射下的帘幕，这帘幕被风吹动、飘散，在地上投下斑驳的碎影，应着风吹帘幕的节奏。这一情景是我们在宋词中领教惯了的：在午后的长觉中醒来，斜阳已残，珠帘未卷，或是有燕子在帘幕间穿梭，或是帘幕随风晃动，这样的情景我们不是已经太熟悉？造成这一现象的一个重要原因便是伤春、怀人。“羡金屋去来，旧时巢燕；土花缭绕，前度莓墙。绣阁里、凤帏深几许？听得理丝簧。”作者羡慕曾在金屋里筑巢的燕子如今又可以飞回去；原来生过苔藓的院墙，现在土花（即苔藓）又可以再次从墙外生长，并一直延伸到原来的院墙上；它们都可以自由往来，唯独诗人一见之后未能再见，只能在院外的某个地点听到闺阁之中传来女子弹丝品竹的声音，生出无限向往。美成擅于用典，此处用得尤妙。所谓“羡金屋去来，旧时巢燕；土花缭绕，前度莓墙。”便已经点出曾见而如今未能再见，故有“羡”燕“慕”花之举。而“金屋”一

词,更具三层涵义:旧时巢燕能自由去来金屋而我不能,此其一;金屋贮阿娇,诗人所念,正为屋中之女子,以金屋喻女子居所也正相宜,此其二;金屋为汉武旧典,地处宫禁,位高九重,常人难进,以喻女子的可想可闻而难以相见,正是"深几许"之意,此其三。诗人几次想说又终于作罢,万一己有情而人无意,这场思念岂不落空?但不说,对方又如何知道?真是百端交结。愁闷无奈之际,欲放歌遣愁,而几度哽噎,终是唱不出,只好一腔闷怀,付之清觞几樽,饮酒送忧罢了。需要指出的是:"愁转清觞",《乐府雅词》作"愁近清商",毛刻本作"愁转清商",清商指音乐,曲调悲凉,此处之"愁近清商"与"未歌先噎"并为一句,仍是指诗人而言,"愁近清商"是指如清商乐一般的愁。如果作"愁转清商",则未歌先噎,根本就唱不出,又何"清商"之可转?均未若"愁近清觞"为优,清商是比喻,清觞是写实,欲说不能、欲歌不可之际,一个人喝点闷酒自在情理之中。

"碎影舞斜阳"说明已快到晚妆的时辰,一番欲说未能、借酒遣愁之后,诗人遥想:此时她必是晚妆已罢,或许如莺莺一般,正"待月西厢下,迎风户半开",等着我也说不定呢!如果说在上一片中,诗人尚有所矜持,那么到了这儿,诗人就完全控制不住了。他开始想象那个女子也在等待着他,而自己日思夜想,不但身不能去,就连梦中也不能到她身边,真是情何以堪!像宋徽宗被俘之后思念故土,有"万水千山,知他故宫何处?怎不思量?除梦里有时曾去。无据,和梦也新来不做。"之句,新来不做,毕竟是做过。而晏几道《临江仙》中云:"如今不是梦,真个到伊行"就更是羡煞美成了。"问甚时说与,佳音密耗,寄将秦镜,偷换韩香?"诗人终于按捺不住了,焦急与渴盼之情在"问甚时说与"中暴露无遗。"甚时说与"正说明一直没有机会说出,一个是主观上的原因:虑乖芳信。更是客观上所造成的:"密"和"偷"字,告诉我们他们之间的往来,并不是很方便,一切都要在暗中进行,这样机会就更是少的可怜。什么时候我能够想尽一切办法,或是托人传信,或是寄物以表,告诉你我的心思,你也能以爱相答啊!可有这样的一天?《海绡说词》中云:"'见'字绝望,'甚时'转出'见'字。后路千回百折,逼出结句,画龙点睛,破壁飞去矣。"唐圭璋《唐宋词简释》中说:"通篇皆是欲见不得见之词。至末句乃点破'见'字。叹天何妨教人厮见霎时,亦是思极恨极,故不禁呼天而问之。"可谓最后数句的确评。而一句思

极恨极的“天便叫人，霎时斯见何妨！”却引来无数争论，沈伯时《乐府指迷》中认为“结句须要放开，含有余不尽之意，以景结情最好。”而以美成此句为“词家病，却不可学也”。晚清况周颐在《蕙风词话》中已驳其谬，而认为：“此等语愈朴愈厚，愈厚愈雅，至真之情由性灵肺腑中流出，不妨说尽，而愈无尽。”此等说尽之词，若如况氏所说，真从肺腑中流出，情感极为充沛，足以支撑起这样直露无遗的句子，则亦不妨用之，而不必有任何顾忌。试看汉代的《上邪》说得何等直白痛快，却不妨为名篇。情到之处，有何不可呢，又何必拘执！

夜合花

自鹤江入京，泊葑门有感

宋·吴文英

柳暝河桥，莺晴台苑，短策频惹春香。当时夜泊，温柔便入深乡。词韵窄，酒杯长，翦蜡花、壶箭催忙。共追游处，凌波翠陌，连棹横塘。十年一梦凄凉，似西湖燕去，吴馆巢荒。重来万感，依前唤酒银罂。溪雨急，岸花狂，趁残鸦飞过苍茫。故人楼上，凭谁指与，芳草斜阳。

这是一首怀人词，并且我们可以断定他一定是在怀念一个女人。一来梦窗曾在苏州居住达十年之久，后来写下多首作品怀念这一时期的生活，特别是与他关系密切的姬妾和青楼女子。二来词中所用“温柔乡”、“凌波”、“燕去”、“巢荒”等典故，全与女人相关。这是写得较为空灵的一首，以今昔对比之法在大量细致的景物描写中透出深情，没有一味粘着在情事上，这是梦窗的高处。若是柳永，则句句不离女人，甚至一个字中便要包括三个女人，像“姦字心中着我”，最为俗艳，而他最好的词也是《雨霖铃》、《曲玉管》一类情景兼修之作。

梦窗这首词写的是由嘉定赴杭州路过苏州停船在葑门外引起的回忆以及当时的凄凉之感。上片忆旧，下片写今。有人以“柳暝河桥，莺晴台苑，短策频惹春香。”为此次在苏短暂逗留时游春之状，由此引起对过去的回忆。实际上通读全词我们就可以发现，梦窗这次是在旅途之中，路过故地，充满悲凉之感，如下片的“凄凉”、

"燕去"、"巢荒"、"苍茫"正是这种情绪的写照。在这种情绪下,"溪雨急"、"岸花狂"、"残鸦"、"芳草斜阳"这样的景物是合适的。而浓密的柳荫遮蔽着河桥,黄莺清脆的叫声使台苑变得疏朗晴丽,在此春光烂漫之际,挥鞭信马闲行,观春鸟,望春花,闻花香。诗人可有此闲情否?必是回忆无疑了。起首一句实际上是为整个回忆布置了一个场景,定下了一个基调。而回忆的内容则是既有宽泛的描写如"凌波翠陌",指步行长满春草的原野之上,"连棹横塘",指船行河流池塘之中,总之,是游遍了苏城各处,也是"短策频惹春香"的真实写照。又有一个具体事件的特写:当时夜泊河边,也许就是今日停船的葑门,在船上饮酒填词,相拥而入温柔之乡。只恨情太多太长而夜太短太快了,真有"打杀长鸣鸡,弹去乌臼鸟,愿得连暝不复曙,一年都一晓"之感。"词韵窄"或如有的学者指出的是指限韵、用窄韵,边饮酒边填词斗艺,因韵窄故难度大,费时多,酒也自然相应喝地长了。但我以为并非真用窄韵,而是由于情太多,多少韵都不够用,短短几首词里容不下这许多情,因而显得韵窄了。唯有美酒源源不断,可以畅饮不休,足以抒发内心的情怀。即便如此,时间还是不够用,蜡烛燃的很快,需要不停的剪掉灯花;漏壶频滴,好像比平时更是快了许多。这时间的快速流逝,既是对当时一夜温柔的短暂的描写,也是由昔至今时光荏苒的生动写照。也自然地引出了下文:"十年一梦凄凉"。六个字却又三层含义:首先是用典,杜牧诗"十年一觉扬州梦,赢得青楼薄幸名",这十年一梦中便隐藏着一个女子的身影;其次,是对过去十年苏州生活如梦般短暂迅逝的感慨;再次,也隐含了离苏以后到这次短暂停泊之间光阴的流逝。吴文英在这首词中用典用得最好,假使我们不知道这是典故也并不妨碍我们对词义的理解,它的的确确是写实,像"温柔乡"、"翦蜡花"、"十年一梦"等,同时也是用典,这便是入于化境了。

下片整个是写故地重游,虽然风物依旧,依然如从前般唤酒来饮,但人去楼空,唯荒巢与空荡荡的湖面并存,昔日佳人已如燕般飞走,早已不在了。因此才有百感交集,写出"重来万感"之句。衰飒、落寞、寂寥,又见狂风急雨下,小溪奔流,岸花飞舞。又正是傍晚时分,天空一片苍茫,几只乌鸦飞过天际,寥廓的景象,悲凉的感受,不言而喻。诗人在想:即便我登上当年和她共同凭栏而望的高楼又有何用呢,她已不在了,谁与我一同观看这芳草斜阳?所谓"与谁指点与谁看"。而"芳草斜

阳”与前面的“温柔乡”、“十年一梦”一样，既是写实，也是用典，在古典诗词中，这个意象常用来衬托行人羁旅的落寞情怀。如范仲淹《苏幕遮》中的名句：“芳草无情，更在斜阳外。”晏殊《踏莎行》中的“高楼目断，斜阳只送平波远。”柳永《迷神引》中的“芳草连空阔，残照满，佳人无消息，断云远。”都可为梦窗此句添证。并且斜阳和残鸦在宋人词里也常连用，我们只消举秦少游那首著名的《满庭芳》中“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”一句便足以为证了。当然，无人与指点斜阳与芳草的言外之意便是：尽将这芳草、斜阳、高楼付与残鸦了，因为只有几只乌鸦在这天际飞来飞去，只有它们看到眼前这一切，而这原应是我与佳人共赏的。这，让我们不得不想到梦窗《莺啼序》中的名句：“暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭。”回味全词，我最爱这两句：“溪雨急，岸花狂，趁残鸦飞过苍茫。故人楼上，凭谁指与，芳草斜阳。”也希望读者诸君一诵再诵的。

小桃红

玉簪记·秋江　明·高濂

秋江一望泪潸潸，怕向那孤篷看也，这别离中生出一种苦难言。自折散在霎时间。心儿上，眼儿边，血儿流，把我的香肌减也，恨杀那野水平川。生隔断银河水，断送我春老啼鹃。

这是一首名曲，至今传唱不衰，成为各昆剧院保留剧目中的经典唱段。它出自明代高濂所撰《玉簪记》中的一折，六十种曲本作“追别”，乾嘉以来的舞台演出本作“秋江送别”，简称“秋江”，其得名便因此曲。

因该曲乃剧中之曲而非散曲，故欲赏其美，必先了解全剧，尤其是“秋江”一折的故事内容。《玉簪记》主要讲述了潘必正和陈妙常的爱情故事：必正赴京应试落第，因其姑母为女贞观主，故暂寄观中以图东山再起。而陈娇莲遭靖康之变，母子失散，娇莲、必正，本为父母指腹为婚，其母陈氏遂投至潘家，娇莲则得张二妈帮助，入女贞观为道姑，道号妙常。其间先是张于湖借宿观中，调戏不成。及潘生来，夜月闻琴，挑弄妙常，几经波折，二人得谐鱼水之欢。然好景不长，观主生怕必正青

春，妙常佳丽，二人日久生情，必沾污庙门清白，于是促其侄儿进京赶考。秋江送别，二人难舍难分，互以玉簪、鸳坠为信物。后必正高中，先回观中迎娶妙常，后携眷归家团圆，这是故事的主要情节。在“秋江”一折中，必正的姑母因觉察必正和妙常的频来常往，既怕两个做出事来玷污庙门清白，又怕必正因情误试，耽搁了自家前程。于是突然促必正启程前往临安，众姑之前，二人无法话别，观主又亲自监护必正上船行远，才放心而还。其间必正几次找借口，总要转回庙门，并不想即刻启程，心心只有妙常。无奈姑母强遣，只得登船远去。此时，白云观内的妙常亦不能忍受不话而别之苦，心中万千言语，能对谁说？于是潜行至江边，雇一小船，急速撑帆摇橹赶去。所幸必正行而未远，于隐约之际见有来船追至，且有妙常唤“潘郎”的声音，于是叫船家掉转船头，直奔妙常小船开去。短暂的相见面对的仍是最终的别离，这支曲子便是二人话别时所唱。在原作中，此曲为妙常所唱，而在后来的演出本中为增加舞台效果，改成了二人同唱，不过在必正口中将“把我的香肌减也”中的“我”换成“你”而已。但揆之曲情，仍宜妙常独唱为宜，因下面本有必正回唱的一曲【下山虎】。一处同心两下别，独唱更能显出凄苦的情怀和思念之痛，场上之曲，“冷”未必不如“闹”！

秋江一望，横无际涯，潘郎之船不知何处也，及至勉强望见，又不忍再看，孤篷远去，是再也转不回了。因了爱与念，便欲再看一眼，总希望能见到他，哪怕一分一秒也好。但，最痛苦的事亦莫过于眼睁睁看他离去而毫无办法，这种撕心裂肺的痛远超过静坐庵中的想象式离别。闻说与亲见，其悬隔不啻天壤。所以，这种欲看又怕看，终又不得不看的心理与事实最使人痛苦。故云“这别离中生出一种苦难言”，不是因离别而苦痛，而是苦痛就在这离别之中生长而出，一个生字道出了别离和苦痛的血缘关系，它们始终流着相同的血液。并且这种苦又是难以言说的，难以言说便是苦到了极点，所谓欲哭无泪者是。为何这般苦，还有一个最重要的原因，就是妙常毫无准备，事情来的太突然了，今宵尚在欢爱，明晨又早别离，被姑母强行逼遣，使人猝不及防，根本回不过神来。假使是预定的行程，则别离是在理性可知可控的范围内，理性的认知会减缓感情的撕扯。“自”在演出本中常做“恨”，同是去声字，在演唱中同是高揭，“恨”字更为直接、痛快，因为曲贵直不贵隐。

眼泪是离别的副产品，但在诗文中，它常常唱主角，至少是一种必须的装饰物，好像人类的愁思和痛苦非眼泪不足以表达。更有甚者，则泪流尽而继之以血，或者说仿佛流的不是眼泪而是血，以血比泪，是更深一层的说法。这里说“心儿上，眼儿边，血儿流”，不仅眼中流血，心也在淌血，可见这别离之苦是如何的深了。它造成的后果又怎样呢？“把我的香肌减也”，因相思和别离之痛而消瘦，这也是古诗词中常用的手法，如柳永的“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，姜夔的“带眼频移”，等等。但此种消瘦都是因长期离别所造成，此处却是因当下的离别即刻消瘦了，用了极致的夸张来形容痛之深和思之切。二人的离别当然是必正的姑母一手造成的，妙常这里却“恨杀那野水平川”，仿佛二人的不再能相见全是由于江水的生生阻隔，就如那天上隔银河相思相望不能相见的牛郎织女，所谓“盈盈一水间，脉脉不得语”，不能相见而又愁思不尽，只能不住的哭泣。就像杜鹃啼而春归去，好像春天的老去和结束是杜鹃给啼走的。杜鹃相传为古蜀王杜宇之魂所化，春末夏初，常昼夜啼鸣，其声哀切，啼至出血乃止，常用以形容哀痛之甚。可巧的是，这春老啼鹃正与前面的“血儿流”相照应，是作者有意的安排？还是巧合的神来之笔？总之，是妙极了。

武陵花

长生殿·闻铃　清·洪昇

淅淅零零，一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树，战合风雨高响低鸣。一点一滴又一声，一点一滴又一声，和愁人血泪交相迸。对这伤情处，转自忆荒茔。白杨萧瑟雨纵横，此际孤魂凄冷。鬼火光寒草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿，负了卿！我独在人间委实的不愿生。语娉婷，相将早晚伴幽冥。一恸空山寂，铃声相应，阁道崚嶒，似我回肠恨怎平！

《长生殿》自康熙时创作搬演以来，一直以妙合音律和巧于排场流行于舞台歌场，至今传唱不衰。在昆曲的全本戏中，除了《牡丹亭》，大概只有《长生殿》了。但《长生殿》的文词并不算最为出色，至少和同时的《桃花扇》相比要稍逊一筹。但有

几出戏却写得极为动人，如《酒楼》、《絮阁》、《惊变》、《埋玉》、《闻铃》、《哭像》、《弹词》等，其中几乎完全靠文词和音乐取胜而不依赖情节的大概《闻铃》是最典型的一个，它在《长生殿》中属于过场戏一类，故全折仅有三支曲牌，两支【武陵花】之后便接【尾声】了，但这两支【武陵花】却成了名曲，这里选的是第二支。

在这一出戏中，唐玄宗一路上见云山重叠，孤雁哀鸣，触景生情，悔痛万分。在剑阁避雨时，雨打树叶，风吹檐铃，更使他心情凄然，悲痛肠断。这一折戏主要以白居易《长恨歌》中"君王掩面救不得，回看血泪相和流。黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。峨眉山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。"一段为蓝本创作而成，白居易原诗中的词句都被拆开用到了不同折子的曲牌和道白中，且恰到好处。不过原本在蜀地行宫中闻铃的行为在却提前到了峨眉山的栈道剑阁之中，安稳的静态思念变成了路途中的凄苦回忆，肝肠寸裂的相思之外又平添了几分羁旅之愁。

景所到处，情必相随。淅淅零零的雨，使内心凄然，惊魂不定。一滴雨、一声铃，与愁人血泪之声交相错杂，难以分辨。这血泪太痛太猛，就如隔着山林树木传来的风吹雨打树叶之声，以及随风雨的节奏而响的铃声，高响低鸣，连绵不断。甚至，这雨滴便是愁人的血泪，滴雨即滴血，铃响即心痛。以梧桐雨或芭蕉雨衬托痛苦哀愁，在宋词、元曲中已成常事。不过在宋词里一般发生于庭院之中，此处却是在山间栈道，所抒之情又较宋人为烈为猛。特别是连用两句"一点一滴又一声"，"一"字为入声，唱曲时须略顿，正好体现出雨声的点点滴滴之感，极为凄楚。总之，落木孤雁，无非助我悲哽；云山重叠，似我乱愁交并，所见无不凄然心痛。这时玄宗的痛苦由一种强烈的情绪具体到了那个千里之外的孤坟。他在想：此时此刻，我之愁苦若此，而你呢，一个人长埋于荒野乱坟之中，那边也一定是白杨萧瑟、夜雨纵横吧，一个孤独的游魂必定更加凄冷。我尚有剑阁可以避雨，你的坟际却只有鬼火一片，既湿且冷，又如何挨得今宵去呢。玄宗真是个情深之子，他由自己的愁痛设身处地的想到死去的杨玉环在荒凉孤独的环境中其凄苦会百倍于己！如果说这是从当事人口中喊出的血泪之声，那么在《长生殿》第三十八出"弹词"中，洪昇又设计了由宫廷老乐师李龟年流落江南时唱出的一段爱情悲歌，即【九转货郎儿】中的【七

转】,亦可谓对杨玉环殉情而亡及死后荒凉凄寂的深情悲悼,不妨全引于此,与玄宗一段相互映发:"破不剌马嵬驿舍,冷清清佛堂倒斜。一代红颜为君绝,千秋遗恨滴罗巾血。半棵树是薄命碑碣,一抔土是断肠墓穴。再无人过荒凉野,莽天涯谁吊梨花谢!可怜那抱幽怨的孤魂,只伴着呜咽咽的望帝悲声啼夜月。"

愁极恨极,便番然而生悔意,其实玄宗自赐死玉环之际至今,何尝一日一时不悔呢。无奈仓皇之间,被军人逼迫,只得违背了金钗钿盒之盟,所谓"负了卿"是也。自玉环死后,玄宗虽则独生,其实生不如死,失去了玉环便顿觉生之无味,他甚至想快点死,以便能更早一点见到她。读到这儿,我发现洪昇对于玄宗的深情和痛苦是极为同情的,他留出大量篇幅让玄宗一而再再而三的抒发,不但在一出之中曲曲相连,甚至像我们刚才引到的【七转】,在不同的出目中由不同的人来替他说话。当然,他更让玄宗一人在前后数出之中不停的长歌当哭,这里我们可以再引后面第三十二出"哭像"中的三个曲牌【脱布衫】、【小梁州】和【幺篇】中的句子来比证。【脱布衫】中的"羞杀咱掩面悲伤,救不得月貌花庞。是寡人全无主张,不合呵将他轻放。"以及【小梁州】中的"我当时若肯将身去抵挡,未必他直犯君王。"便是此处"只悔仓皇负了卿,负了卿"的具体化;【小梁州】中"纵然犯了又何妨,泉台上,倒博得永成双。"和【幺篇】中的"如今独自虽无恙,问余生有甚风光。"便是此处的"我独在人间委实的不愿生。语娉婷,相将早晚伴幽冥。"可谓一哭再哭,一痛再痛。

在这支曲子中,先是铃声和雨声使玄宗凄然暗惊,继而转入了对杨玉环的痛苦思念和悔恨之中。现在,神情恍惚的玄宗又被铃声拉回了现实之中,雨停了,空山寂寂,只有铃声应和着他内心的痛苦。或者说他终于忍不住痛哭失声,寂静的山谷响荡着他的回声,使得山谷更显空寂。而我的九曲回肠也即愁绪,更如这眼前崎岖艰险的栈道,是永难平复的了。最后一句结得尤其之好,栈道是从回忆之中脱身回来即将踏上的现实,而这现实却又处处连接着回忆,他要走上的不仅是一条实际的崎岖路,更是一条绵绵无绝期的思念之路。

(李俊勇)

诗与酒

一、概论

酒作为一种特殊的饮料，能活跃思维，引发想象，帮助人们打开潜意识中对于生活审美的阀门。特别是与诗人相结合，能使诗人们写出直抒胸臆、浪漫奇特的诗篇。我国古代诗歌中出现了大量的咏酒和涉酒的诗，是文学史乃至诗歌史中一笔宝贵的文化财富。

周朝时期，酒与诗在礼乐的苑囿下就已经结下了不解之缘，形成了非常紧密的关系，以酒敬神、祭祖，并将这种酒祭行为入诗，由此便形成了最早的祭祀类饮酒诗。《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，有三十篇提到了酒，占全部诗歌的十分之一，从中可以闻到浓冽的酒香。《诗经·大雅》中有很多描写以酒祭祖、敬神的诗篇，如《既醉》、《旱麓》等。除此之外，《诗经》中还出现了宴饮类的饮酒诗，如《小雅·鹿鸣》，再如《诗经·柏舟》，“微我无酒，以敖以游”，酒以解忧的功效在这首诗中已经初露端倪。再如《小雅·鹿鸣》：“我有旨酒，嘉宾式燕以敖……我有旨酒，以燕乐嘉宾之心。”有亲朋来访，要以美酒待客。《大雅·旱麓》：“清酒既载，骍牡既备。以享以祀，以介景福。”虽然饮酒是乐事，但由于受到生产力的制约，酿造一点酒并不容易。所以有了一点酒，往往想到我们的祖先，用作祭祖之用，与神灵共享。

两汉时期，司马相如、卓文君当垆卖酒，酒成为冲破封建礼教的自由恋爱中的

华美点缀。后来司马相如欲纳妾，卓文君作《白头吟》："闻君有两意，故来相决绝。今日斗酒会，明日沟水头。"决心与司马相如两相决绝。相传苏武的《诗四首》(其一)有："我有一尊酒，欲以赠远人。愿子留斟酌，叙此平生亲。"此期李陵也有《与苏武诗三首》(其一)有"临河濯长缨，念子怅悠悠。远望悲风至，对酒不能酬。"辛延年的《羽林郎》诗更是以酒为背景，吟咏了一位卖酒的胡姬，义正辞严而又委婉得体地拒绝了一位权贵家豪奴的调戏。在汉乐府与古诗十九首中有不少诗篇都涉及到了酒，如《陇西行》中的"酌酒持与客，客言主人持。却略再拜跪，然后持一杯。"题为宋子侯的《董娇饶》中的"归来酌美酒，挟瑟上高堂。"其它还有《驱车上东门》《今日良宴会》等。

酒与诗歌的真正结缘，始于曹魏。这一时期，社会动荡，人们生活多艰。先有曹操把酒临江，横槊赋诗："对酒歌，太平时，吏不呼门。王者贤且明，宰相股肱皆忠良。"(《对酒》)再唱"对酒当歌，人生几何？……何以解忧，惟有杜康。"(《短歌行》)脍炙人口，千古传诵。再有曹植的《箜篌引》"置酒高殿上，亲交从我游。……乐饮过三爵，缓带倾庶羞。"孔融的："座上客常满，樽中酒不空。"再有竹林七贤，醉酒狂歌，放浪形骸，如阮籍《咏怀诗》其六十七有："堂上置玄酒，室中盛稻粱，外厉贞素谈，户内灭芬芳。放口从衷出，复说道义方。委曲周旋仪，姿态悉我肠。"冲破礼教，寻找本真。

两晋南北朝时期，诗歌与酒有雅俗两途——雅有王羲之等四十余人兰亭集会，"流觞曲水"；俗有刘伶嗜酒如命，裸形不羁。此外谢灵运《夜宿石门诗》有"妙物莫为赏，芳醑谁与伐？"鲍照《代结客少年场行》有："失意杯酒间，白刃起相仇。"张正见《对酒》有："当歌对玉酒，匡坐酌金罍。"可以看出，这一时期的酒作为秩序和仪礼的形象大大消退了，而较多地被人们用来作为逃避苦难现实、寻求自我人生超脱的一种工具。

这一时期的陶渊明一般被认为是实现诗酒真正结缘的第一人。现存 142 篇作品中有 56 篇涉及到了酒，真是"未言心先醉，不再接杯酒。"归隐田园的他虽有"饮酒避世、借酒浇愁"的思绪，但更多的却是通过饮酒来实现物我两忘、回归自然、超然脱俗的境界。他的《饮酒诗二十首》酒香四溢，散发着对生命本真的执着追索。享

受美酒、体会酒趣,他用酒唤出内心的情感,把酒与诗真正结合到一起。

到了唐代,诗歌繁荣,加上唐代开明、开放的社会风气,诗酒之风盛行。据葛景春先生考证,《全唐诗》中有6000多首咏酒及与酒有关的诗,酒中或酒后创作的诗数量更多。在《唐诗三百首》中,饮酒诗就约有48首。唐代不仅饮酒诗题材广阔,蕴藉丰富,热爱饮酒的诗人更是不胜枚举,不论是李白的浪漫主义情怀、杜甫的沉郁顿挫,还是白居易的新乐府运动,从宴饮诗酒到送别诗酒,从独酌遣兴到饮酒抒怀,从凭栏吊古到军旅边塞,都有美酒的浸泡,处处都弥漫着酒香。杜甫还有《饮中八仙歌》,刻画了贺知章、李白、张旭等八个文人"酒仙"。可以说唐诗的繁荣,酒的促进作用功不可没。

山水诗人王维、孟浩然等人的很多作品都写出了诗人饮酒游赏、把豪放的诗情合着酒意融入自然,达到令人神往的境界。如王维《送元二使安西》:"劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。"孟浩然《过故人庄》中"开轩面场圃,把酒话桑麻。"王翰、王昌龄、崔颢等更是以一种豪情壮志,酣酒高歌,充满着高昂的信念、坦荡的胸襟,强劲的激情和浪漫的情趣。如王翰《凉州词》:"葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑,古来征战几人回。"用酒与诗抒发诗人心中的英雄豪气。充分反映出盛唐时期士人极其开朗的心情和豪健的气格。其它脍炙人口的名句数不胜数,如自号"醉吟先生"的白居易有《长安道》:"艳歌一曲酒一杯",《问刘十九》:"绿蚁新醅酒,红泥小火炉。晚来天欲雪,能饮一杯无?"李商隐《龙池》:"夜半宴归宫漏水,薛王沉醉寿王醒。"罗隐《自遣》:"今朝有酒今朝醉,明日愁来明日愁。"另外高适的《夜别韦司士》、韩愈的《留卢秦卿》、杜牧的《泊秦淮》、《遣怀》等也千古传诵。饮酒不再是他们因对社会不满的自暴自弃,而是对生活及时行乐的享受,以消解生活或事业上的忧患与思虑。酒在我国古代历史早期被视作为礼的载体的色彩正在被淡化,而"仪"的地位已经被公众认同并推衍开来。酒是诗人们生命的外在表现形式,诗则是内核和本真。诗与酒的融合,不仅是内容和形式上的互补,也是审美活动的一定程度上的完善。

作为中国诗歌史上璀璨的"双子星座",李白和杜甫都终生爱酒。李白自称"酒中仙",杜甫因有一句"性豪业嗜酒",被郭沫若先生谥之为"酒豪"。郭老在《李白与

杜甫》书统计，李白现存的1500首诗和文，与酒有关的有170首，占16%强；杜甫现存1400多首诗文，说到酒的有300首，占21%强。[①] 李白将酒与诗的契合发挥到了极至。“李白斗酒诗百篇”最为突出地形象地说明了酒与诗的关系。李白既是诗仙也是酒仙。据传他初到长安时，著名诗人贺知章初见辄惊叹为“谪仙人”。李白一生常饮酒放歌以言其志，其中《将进酒》更成为酒与诗的千古绝唱！他用如椽巨笔，将他的豪迈诗情与酒的诸般美妙巧妙地糅合在一起：“酒渴思吞海，诗狂欲上天”；“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁”；“但得生前一杯酒，何须身后千载名”；“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同消万古愁”；“但使主人能醉客，不知何处是他乡”；“三百六十日，日日醉如泥”；“百年三万六千日，一日须饮三百杯”；“巴陵无限酒，醉杀洞庭秋”；“圣贤既已饮，何必求神仙？三杯通大道，一斗合自然。但得醉中趣，勿为醒者传”。……真是举不胜举。诗酒交融，或是以酒咏志、或是以诗咏志，把诗酒文化推向了后人难以超越的顶峰！在酒的浸染下，诗人心灵深处的自由、艺术和美有机地组织成三位一体的状态，因自由而艺术，因艺术而产生美。

两宋时期，由于重文轻武的独特的时代特征，市民乃至社会很多阶层生活中的享受行乐成份大为增加，酒虽然仍被人们作为释放缓解心理紧张的手段，但也成了一种追求心灵安适和审美愉悦的清雅之饮。苏轼自谓“予饮酒终日，不过五合，天下之不能者，无在予下者。然喜人饮酒，见客举杯徐行，则予胸中为之浩浩焉，落落焉。”(苏轼《东坡题跋》卷三《书东皋子传后》)现存苏轼诗歌4000首左右，其中诗中“酒”字出现约280次，频率还是比较高的。他不仅常借酒事来丰富其诗的题材与内涵，如脍炙人口的如《九月二十日微雪怀子由弟二首》：“愁肠别后能消酒，白发秋来已上簪。”《病中闻子由得告不赴商州三首》：“万事悠悠付杯酒，流年冉冉入霜髭。”《别岁》：“东邻酒初熟，西舍彘亦肥。”《凌虚台》：“不如此台上，举酒邀青山。”等，甚至还遍和陶渊明《饮酒》诗，他把生活中的饮酒与发言抒志的歌诗紧密结合起来，又以人生苦短，生命堪惜为由，唱出有酒当饮，对酒当歌。再如邵雍隐逸闲居中有著名的《插花吟》：“头上花枝照酒卮，酒卮中有好花枝。身经两世太平日，眼见四朝全盛

---

① 郭沫若著《李白与杜甫》，第306页，人民文学出版社1972年版。

时。况复筋骸粗康健,那堪时节更芳菲?酒涵花影红光满,争忍花前不醉归。"在流易的语言中,讲的是戴花饮酒的诗人"安乐"情怀,通达之态跃然纸上,人生的感悟同时于隐约中浮现在我们心田。再如《安乐窝中吟》之六:"美酒饮教微醉后,好花看到半开时。"清代赵翼《瓯北诗话》卷十一,将此两句列入"诗人佳句"中。"微醉"与"半开"都是诗人希望保持其"适度",使之永远处于良好的状态。诗中展现的是花前酒醉的名士风流,富有生活气息,充满人生乐趣,不着理语,而颇涵理趣。其他如自号"六一居士"的欧阳修既有"醉翁亭记",也有表现闲适优雅之情的《梦中作》:"棋罢不知人换世,酒阑无奈客思家。"晏殊《无题》:"几日寂廖伤酒后,一番萧瑟禁酒中。"程颢《郊行即事》:"莫辞盏酒十分劝,只恐风花一片飞。"王令《西村》:"远近皆僧剂,西村八九家。得鱼无卖处,沽酒入芦花。"吕本中《正月末雪中有作》:"床头有酒须君醉,又废蒲团一夜禅。"戴复古《中秋》:"把酒冰壶接胜游,今年喜不负中秋。"他们溶化在自己的酒色酒香之中,增添些自身的韵味。读书、交游、著述、歌酒、酣眠等就是他们每日的功课,可以说这些饮酒诗彰显出他们于自然物象和义理哲思中,凸显了诗人化养的积累,以虔诚之心追求圣贤之道,于风花雪月、诗酒风流中恪守名教之乐。

元明清时期,我国的酿酒业有了更进一步的发展,酒成为人们生活中的必备佳品,但这一时期的诗词的发展却呈现出徘徊反复的状态。思辨、考据之风开始普遍盛行,出现了一些借酒抒怀,平淡放逸的诗酒佳作。代表作品如元好问《游黄华山》"携壶重来岩下宿,道人已约山樱红。"杨维桢《庐山瀑布谣》"酒喉无耐夜渴甚,骑鲸吸海枯桑田。"张以宁《峨眉亭》"碧酒双玉瓶,独酌峨眉亭。不见李太白,唯见三山青。"顾炎武《海上》"平生李少卿,持酒来相劝。"吴伟业《清凉山赞佛诗》"吾王慎玉体,对酒毋伤怀。"又《圆圆曲》"坐客飞觞红日暮,一曲哀弦向谁诉?"诗增酒趣,酒扬诗魂;其他还有张昱《西山亭留题》、张简《醉樵歌》、袁凯《客中除夕》、郭麟孙《游虎丘》、高启《明皇秦烛夜游图》、戚继光《盘山绝顶》、钱谦益《吴门春仲送李生还长安》《田园杂诗》、施闰章《过湖北山家》、黎简《村饮》、郑珍《春尽日》等也脍炙人口。这里的酒,既是诗人的一种抒情言怀的媒介,也是诗人离愁别绪真情流露的载体,有着无可奈何的悲观情绪和及时行乐的人生态度。

总之,酒激发诗的灵感,诗增添酒的神韵。我国诗歌中,从荆轲别燕太子,对酒悲歌,发出"风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复返"的铮铮誓言,到现当代人的诗酒抒怀,如郁达夫《钓台题壁》:"不是樽前爱惜身,佯狂难免假成真。曾因酒醉鞭名马,生怕情多累美人。"柳亚子《海上即事》:"把臂恍疑人隔世,浇愁端赖酒盈杯。"于右任《壬子元日》:"不信青春唤不回,不容青史尽成灰。徘徊海上成功宴,万里江山酒一杯"李叔同《送别》:"天之涯,海之角,知交半零落。一瓢浊酒尽余欢,今宵别梦寒。"已经融入的新时代的色彩,不论酒是以积极还是消极的形式出现,它都蕴含了中国人某种独特的人生意向或某种生活的态度,呈现出了中国诗酒文化的特殊风貌。①

酒与诗歌的融合,在不同时期表现出了不同的特点,在不同的诗词中也表达了不同的寓意和内涵,在这里大致可以通过"酒"意象在诗中的具体内涵将酒与诗词的融合分为 5 类,分别是祭祀酒诗、节日酒诗、宴会酒诗、咏怀酒诗、送别酒诗、闺怨酒诗,并对其中代表作品作一解读。

二、作品解读

1. 祭祀酒诗

《左传・庄公二十二年》曰:"酒以成礼"。酒,自古以来就是祭祀活动上不可或缺的祭品。自《诗经》开始,以酒敬神、以酒祭祀先人便开始入诗,祭祀饮酒诗可以说是所有饮酒诗中历史最为悠久的一类。

既醉

诗经・大雅

既醉以酒,既饱以德。君子万年,介尔景福。

---

① 参见葛景春《诗酒风流——试论酒与酒文化精神对唐诗的影响》,《河北大学学报(哲学社会科学版)》,2002 年第 2 期。

既醉以酒，尔肴既将。君子万年，介尔昭明。

昭明有融，高朗令终。令终有俶，公尸嘉告。

其告维何？笾豆静嘉。朋友攸摄，摄以威仪。

威仪孔时，君子有孝子。孝子不匮，永锡尔类。

其类维何？室家之壸。君子万年，永锡祚胤。

其胤维何？天被尔禄。君子万年，景命有仆。

其仆维何？釐尔女士。釐尔女士，从以孙子。

这首诗出自《诗经·大雅》。《诗经》是我国第一部诗歌总集，按乐调分为风、雅、颂三类。其中，"风"为各地区的乐调，即地方土乐，"雅"指朝廷正乐，是西周王畿的乐调，"颂"是宗庙祭祀之乐。而祭祀诗多保存在大雅和周、鲁、商"三颂"之中，以祭祀、歌颂祖先为主，虽多歌功颂德之作，但仍具有很大的历史和文学价值。

上古的祭祀活动盛行，很多民族都产生了赞美神灵和祖先的祭歌、祝词等。保存在《诗经》的大雅和颂中的很多作品都反应了周朝祭祀活动的情况。《既醉》是周王祭祀神灵之后，祝官代表神主对主祭者的祝词，其中通过叙述视角的转换，多角度地实现了对周朝祭祀活动的盛况、祭祀活动的目的以及祭祀活动在上古时代的重要性的表现。酒，是祭祀活动不可或缺的祭品，在祭祀活动中本是象征着"礼"的庄严和肃穆，然而在《既醉》这首诗歌中，酒作为一个重要的祭品却带着一种欢快的色调，使得全诗肃穆中不失祥和，这也从一个侧面反应了西周王朝的社会状况以及统治政策。

《既醉》共八章，每章四句。"既"即为"已经"，题目的意思是已经醉了之后，即以酒祭祖或神灵的祭祀活动已经结束后，周王和诸侯设宴畅饮。这首诗的前两章以"既"字领起，采用了赋的手法，直接却不平白。后六章多用顶针的修辞格，上一章的尾句与后一章地首句相互绾结，例如第二章的尾句"介尔昭明"和第三章的首句"昭明有融"，采用这样修辞格使得全诗逻辑性鲜明，唱诵起来更是朗朗上口，极具节奏感。另外，例如第五章的尾句"永锡尔类"和第六章的首句"其类维何"，虽没有采取上下章衔接文字完全重复的纯顶针格，却也是这首诗独具匠心之处，使得全诗

融会贯通之中又不乏灵动曲折之势。

第一章,"既醉以酒,既饱以德。君子万年,介尔景福"。前两句是祝官借神主的名义,以第一人称的角度写了神主已经畅饮了祭酒,饱受了主祭者的诚意。"既"指已经,"既醉以酒",甘醇的美酒已经让"我"沉醉,"既饱以德",也饱受了主祭者周王祭祀神主的诚恳之意。酒,是祭祀的主要祭品之一,也是祭祀活动成之以礼不可或缺的物什,代表的是祭祀的外在形式,而"既饱以德"的"德"则代表了祭祀活动的内在精神,这首诗开头便将"酒"和"德"绾结起来,形式和内涵得以统一。"德"即酒祭的内在精神,酒则为"德"的外化形式。酒和"德"的结合,为全诗奠定下了神主得以祝愿主祭者的逻辑基础以及欢快祥和的情感基调。"君子万年,介尔景福"即是神主感受到祭祀者的诚意之后对主祭者的祝愿和庇佑。"介"即施予,"尔"即指主祭者周王,可拓展为周王所代表的群臣子民,"景"即大,祝愿周王寿延万年,"我"施予你们齐天洪福。在此,酒可谓是引领全篇,它在祭祀活动甚至祭祀诗歌中的重要性由此便可见一斑。第二章基本按照第一章的格式创作的,"既醉以酒,尔肴既将。君子万年,介尔昭明"。"尔肴既将"即"既将以尔肴",意思是细细品尝了你们供奉的佳肴。"昭明"指光明,同样是神主品尝了美酒佳肴后对主祭者的祝愿。

其后的六章,章与章之间多采用类顶针的修辞格,将神主对主祭者周王的祝愿从第一、二章的概括性的洪福和光明发展到了具体化、形象化。而第三章,在这个过程中起到了承上启下的作用。"昭明有融,高朗令终。令终有俶,公尸嘉告","融"指融融,盛长之貌;"高朗"指高风亮节的德行;"令终"即好的结果;"俶"指始,开始;"尸"指古代祭祀时以人装扮成的接受祭祀的祖先,祖先为君王诸侯,则成为"公尸";"嘉告"即指祭祀时祝官代表"尸"为主祭者致嘏辞(赐福之辞)。这一章前两句承接了上两章,意思是幸福和光明融融盛长,德高望重必得善终。后两句,善终自然应当善始,神主愿将良言相告,起到了引出下文的作用。

第四章,"其告维何?笾豆静嘉。朋友攸摄,摄以威仪"。"笾豆"是两种古代的食器、礼器,笾为竹制,豆为陶制或青铜制;"静"指善;"摄"指辅助。这四句的意思是,神主的良言什么样?丰美的祭品静放盘中,宾朋好友纷纷前来助祭,这些都为祭祀的威仪增色不少。这四句再次表明了此次祭祀活动的礼数周到。第五章,"威

仪孔时，君子有孝子。孝子不匮，永锡尔类”。“孔时”即和时宜、合适；“匮”指匮乏，缺少；“锡”同赐；“类”指这一类，此处即指孝子。礼数周到、态度虔诚，因此祝愿君主得孝子，并且孝子永不缺少，这是上天赐你的好子嗣。第六章，“其类维何？室家之壸。君子万年，永锡祚胤”。“壸”（kǔn），指齐家之道；“祚”指福；胤指后嗣。第一句中的“类”指上章所说的“孝子”，孝子什么样？齐家有良方，祝愿君主寿延万年，上天赐予的洪福足以供后代子孙分享。第七章，“其胤维何？天被尔禄。君子万年，景命有仆”。“被”指加以，“景”指大，“景明”指天命。上天赐你的子嗣什么样？必是厚禄加身，祝愿君主多福寿，功高禄厚、奴仆随身乃是天命所归。最后一章，“其仆维何？釐尔女士。釐尔女士，从以孙子”。“釐”指赐；“女士”指男男女女；“以之”即随之以。奴仆众多什么样？天赐男女更美满，子嗣不绝代代相传。

统观全诗，“既醉”已经超越了其原始的“酒醉”意义，代表的是祭祀活动中礼数与虔诚的结合，也是祈求福寿的外化形式。这首诗歌，由“醉”统领，中心词不外乎“德”与“福”，开头两章概括福德二题，第三章多言礼数周到、心意虔诚的“德”，指祭祀者有德行，随后六章皆言“福”，实则借祝辞来表达“先德后福”的思想。祭祀酒的意义从中又得一升华。

2. 节日酒诗

中国古代的传统节日，总少不了用酒来庆贺或者祭奠。除夕、春节、中秋、重阳是家人团聚，“每逢佳节倍思亲”之时，自然少不了的酒；清明，是祭祖扫墓之时，更少不了“酒以成礼”的酒。再加之“每逢佳节倍思亲”使得诗人们在节日时更为敏感，由此便产生了很多节日酒诗。诗人们借着节日的酒，或抒发思念故人的愁绪，或表达个体对生命的感悟，因此节日酒诗同样内容广阔，蕴藉丰富。

除夜

宋·朱淑真

穷冬欲去尚徘徊，独坐频斟守岁杯。

一夜腊寒随漏尽，十分春色破晓来。

桃符自写新翻句，玉律谁吹定等灰。

且是作诗人未老，换年添岁莫相催。

朱淑真（约1135～约1180），宋代女诗人，其作品在她死后多为其父母焚毁，后人辑为《断肠集》。朱淑真少女时期的诗词清新婉丽，后期因婚姻不幸而多忧愁怨恨之语。《除夜》这首诗，是朱淑真成年后所作，本应是红火热闹的除夕夜，却被诗人刻画的清冷幽怨，但也正是这清冷幽怨使得这首诗独具特色。

这首诗名为《除夜》，然而作者却摒弃了"爆竹"、"红烛"、"金杯"等象征热闹、欢快的寻常的意象，一开头便交代了自己所处的孤寂境地：独自一人不停地饮着守岁酒，虽说已是残冬了，但是冬天的身影却迟迟不肯离去。首联的两句里，一个"穷"字将残冬欲去还留的形象生动地刻画了出来，"穷"一为"尽"，表明冬天已到尽头了，二有推到极致的意思，表明虽然已是残腊，但是寒气仍然逼人，环境甚至比以往更为恶劣。接着，作者又交待了自己的境况，"独"自一人频斟守岁杯，这一"独"字与"穷"相呼应，将作者的处境和环境融为一体，接着作者又用了一个"频"字，将独自一人百无聊赖、孤寂愁绝的心情表现的淋漓尽致：没有觥筹交错，无人推杯换盏，只有不停地为自己斟满这守岁的酒杯了，凄凉之感随之而来。第二、三联，作者笔锋一转，将视角从昨夜的清冷和沉醉中抽出，转而开始写破晓的春色。昨夜的清冷和腊寒随着一夜的时光流逝而尽散，清晨，从窗口放眼望去，邻居门前那崭新的桃符就如同鲜嫩的春光迎着破晓的朝阳扑面而来，作者的心境也随之变得明朗起来。"桃符"，旧时习俗，即在春节时用桃木板写神荼、郁垒二神名，悬挂门旁，起压邪的作用，后演变为楹联。"玉律"是指一种用玉制成的标准定音器，分阴、阳各六，共十二律，古人又以之配十二月，用吹灰法，来适应不同的季节和气候。"桃符自写翻新句，玉律谁吹定等灰"，邻家的桃符换上了新的，不知道谁家吹的玉律也变了律调，"桃符"和"玉律"暗示着季节的转换，赫然使得新春扑面而来，作者这才陡然从昨夜自斟自饮"守岁杯"的萧索境况中回过神来。然而，这种明朗只是暂时的，破晓而来的春色虽然扫除了一夜的腊寒，但是却带给了诗人新的愁绪：且是作诗人未老，换年添岁莫相催。此时的诗人突然发觉，这"穷冬欲去尚徘徊"与"十分春色破晓来"

的转换之中，自己的青春也在悄然流逝，在岁月催人老的恐惧心理作用下，这首诗又增添了诗人对韶华易逝的感叹、对自身生命价值的追索和迷茫以及对岁月依依不舍的厚重情怀。由此，全诗以孤寂愁绝起，以幽怨伤感终，既表现了诗人知音难觅的凄凉处境，又抒发了诗人对于青春和生命的个体感悟。

朱淑真的这首诗，也可谓是以酒起，以诗终。诗的开头写到了"守岁杯"，守岁酒，本该象征和朋友、家人一起畅饮的欢愉和辞旧迎新的期许，然而在这首诗中，守岁酒被作者用独斟独饮定下了其孤寂、寥落的象征义，从而定下了全诗的情感基调。诗歌结尾处又写到了"作诗"，这也暗合了她的另一首诗《春霁》中的诗句，"消破旧愁凭酒盏，去除新恨赖诗篇"，将诗、酒、愁三者关系进行了形象化的演绎。一夜独饮，虽然寂寥，却又最易发人深醒，这也使得朱淑真的这首《除夜》具有了不同于其他节日酒诗的独特审美意义和内涵。

3. 宴饮酒诗

中国古代是无酒不成席，有宴必有酒的。而宴会之上历来多吟诗作赋，尤其是文人雅士都少不了以诗词文章来记述当时的盛况。魏晋名士王羲之的《兰亭集序》就记载了兰亭集会修禊事的情况，聚会之上"曲水流觞"饮酒赋诗的游戏更成为了盛传不衰的风雅之事。例如唐代诗歌鼎盛，几乎可以说是有宴必有诗，宴会有公有私，在公为天子赐宴、官员之间的酒筵诗会等等，在私则为友人之间的把酒言欢，两者主要都突出了酒的社交功能，也形成了宴会饮酒诗。

帝京篇十首（其八）

唐·李世民

欢乐难再逢，芳辰良可惜。玉酒泛云罍，兰殽陈绮席。

千钟合尧禹，百兽谐金石。得志重寸阴，忘怀轻尺璧。

李世民(599～649)，唐代第二位皇帝，陇西成纪人，祖籍赵郡隆庆（今邢台市隆尧县），是政治家、军事家、诗人。天子赐宴的宴会诗，多为歌功颂德之作，题材狭

窄,千篇一律,相较而言,反倒是帝王的饮酒诗更具特色。李世民的宴会饮酒诗中就加入了居安思危、未雨绸缪的忧患意识,体现出开国皇帝雄视百代的气势与胸襟,是研究宴会酒诗的重要文本。

这首诗描写的是李世民宴请众臣的场景。天子赐宴一直是皇帝笼络大臣的重要手段。君主往往通过宴请群臣来彰显自己求贤若渴、礼贤下士的明君风范,并通过宴会联络和密切各个利益集团的关系。这首诗的第一联,作者介绍了事件发生的时间,此时正值良辰美景,可见宴会是在晚上举行的。“欢乐难再逢,芳辰良可惜”,开头作者便为全诗定下了欢快的基调。接着第二、三联,作者交代了宴会的盛况,“玉酒”指醇美的酒,多指御酒,“云罍”指印着花纹的酒壶,“兰殽”指佳肴,醇香的美酒溢满了印着花纹的酒壶,美味佳肴点缀了华丽的酒席,唐太宗举杯敬群臣,大家纷纷端起雕刻着百兽图案的酒器喝酒,此时乐声袅袅,君臣欢聚一堂,此乐何极!这里,李世民自比尧禹,寓意丰富,一则表达以“千钟”酒敬群臣的诚意,恰似尧舜赐予人们千钟粟那般真挚,二则为自己统治下的太平盛世颇感自得。但是作者并没有沉迷和停留在这种自比尧禹的自得中,随即他在尾联“得志重寸阴,忘怀轻尺璧”中便表明了自己面对良辰美景、饮酒作乐以及歌功颂德时的清醒思考和对后人的谆谆告诫:人于得志的时候更应该重视时间,把握机遇建功立业,而不应沉迷于已有的成功之中。所谓“尺璧”是指方一尺大小的宝玉,形容宝玉珍贵。这里作者将“重寸阴”和“轻尺璧”相对比,既表达了“寸金难买寸光阴”的含义,也表达了作者并不满于现有的成功,如同“轻尺璧”一样,立志把握机遇再建伟业的豪情壮志。全诗以良辰美景开头,以自我勉励和告诫收尾,既确定了积极乐观的基调,又暗合清醒理智的思考,可谓适可而止,恰到好处。

天子赐宴的宴会酒诗,一般要对皇家的威严、宫廷的富贵气象、宴会的丰富、君主的丰功伟绩及自己对君王知遇之恩的感恩戴德进行一番吟咏,故题材狭隘,尤其是初唐,尤为讲究词句工稳和声韵华美,而李世民这首帝王宴饮诗因为加入了居安思危的忧患意识和诗人的豪情壮志而独具特色,与曹操《短歌行》的慷慨豪迈有异曲同工之妙。

4. 咏怀酒诗

酒不光有礼仪、社交的功能，也可以供诗人们在闲暇之时自斟自饮、陶然忘忧，偶有所得，便会借酒兴作诗以表感慨。他们以酒寄情，托物言志，由此成就了不少千古佳作。

与梦得沽酒闲饮且约后期

唐·白居易

少时犹不忧生计，老去谁能惜酒钱？
共把十千沽一斗，相看七十欠三年。
闲征雅令穷经史，醉听清吟胜管弦。
更待菊黄家酿熟，共君一醉一陶然。

白居易(772～846)，唐代著名诗人，他的诗歌题材广泛，形式多样，语言通俗易懂，是伟大的现实主义诗人。

《与梦得沽酒闲饮且约后期》这首诗作于837年，题目中的“梦得”指与白居易同岁的好友刘禹锡。此时二人同在洛阳，题目中交待了这首诗所描写的事件，即“我”与挚友刘禹锡买酒闲饮并且约好了下次同饮的日期。作这首诗时，白居易与刘禹锡都已是花甲之年。虽然二人都身在官位，却都是闲职，政治遭遇相同、志趣相投的故友为“沽酒闲饮”争相解囊。

首联，作者先是回忆“少年”时不因担心“生计”而计划理财的随性与豪迈，随后运用“老去谁能惜酒钱”的反问句式来肯定两位老友虽已年近七十尚能为举杯痛饮而不吝啬酒钱的豪放：年轻的时候尚不因生计而担忧，老了谁会吝啬那几个酒钱呢？颔联运用夸张的手法，描写了二人共将千金换为斗酒的慷慨解囊，“共把”写出了白居易与刘禹锡的志趣相投，这慷慨解囊的描写也从一个侧面烘托了两人感情的深厚。“相看七十欠三年”，两人纷纷解囊沽酒，推杯换盏，酒过三巡之后，方才定下神来互相端详，昔日一头青丝的好友如今已是头发花白，六十有七了！岁月催人

老,坐在对面的故友就如同一面镜子,二人互相推算着年庚,笑着,叹着:老了老了。这含着泪的凝视中,饱含了多少岁月沧桑,几经沉浮啊。颈联,“闲征雅令穷经史,醉听清吟胜管弦”,描写了两人闲饮的具体场景,时而翻弄经史、吟诗作赋,时而似醉非醉地聆听丝竹悦耳。尾联描写了闲饮之后,两位老人约好等到重阳佳节,菊花酒肥的时节,再一同举杯痛饮,享受陶然自得的悠闲时光。“更待菊黄家酝熟,共君一醉一陶然”,这里作者用一个“更”字和一个“共”字将全诗的情感推向了高潮——如今虽“共把十千沽一斗”却犹未尽兴,只希望重阳佳节再相聚,共饮菊花酒,诗人与刘禹锡的深厚友谊也随之升华。“共君一醉一陶然”,更可谓是托出了全诗的主旨,这里的“醉”既有忘却凡尘、陶然自得的意思,也有一种历尽沉浮之后的沉静之感,更有一丝任岁月老去的无奈之情。

这首诗读起来浅显易懂,几乎处处在话闲雅情怀,超脱之感更胜陶渊明。然而闲情雅致之中却又饱含着作者几经沉浮、年华老去、世事难料的悲怆之感。全诗都在写“闲饮”,从“沽酒”到“醉听”再到“一醉一陶然”,看似悠然自得的情怀中实则饱含借酒浇愁,以抒发仕途不得志的抑郁之情。尤其是颈联,作者通过把酒吟诗和醉听轻吟刻画出了诗人高洁的情操和满腹才华的形象,然而却不得朝廷重用,只好在闲饮中虚度时光,透露着任年华老去的苍凉和无奈之感。这首诗虽然浅显易懂,但作者却借着“酒”表达出了极为丰富的情感蕴含。

短歌行

魏·曹操

对酒当歌,人生几何!譬如朝露,去日苦多。

慨当以慷,忧思难忘。何以解忧?唯有杜康。

青青子衿,悠悠我心。但为君故,沉吟至今。

呦呦鹿鸣,食野之苹。我有嘉宾,鼓瑟吹笙。

明明如月,何时可掇?忧从中来,不可断绝。

越陌度阡,枉用相存。契阔谈讌,心念旧恩。

月明星稀,乌鹊南飞。绕树三匝,何枝可依?

山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。

曹操(155～220)，三国时代魏国的奠基人和缔造者，著名军事家、政治家和诗人，善诗歌，作有《蒿里行》、《观沧海》等诗篇，借以抒发自己的政治抱负，并反映汉末人民的苦难生活，气魄雄伟，慷慨悲凉。

《短歌行》为汉乐府的旧题，属于《相和歌・平调曲》，为乐曲的名称。曹操的这首《短歌行》主题明确，以“对酒当歌”的豪放气概开篇，抒发作者求贤若渴的心情和统一天下的雄心壮志。魏晋的咏怀诗大多与酒有着密不可分的关系，醉意几乎成为了魏晋诗人进行审美活动的基本前提，也正是在这种醉意的熏染下，魏晋的咏怀诗不管是表达游世情怀、淑世情怀还是超世情怀，都无一不透露着共同的深厚底蕴，那就是生命的忧患意识。曹操的这首《短歌行》以游燕诗的形势表达了其忧国忧民、任重道远、求贤若渴的淑世情怀，宴席之上，觥筹交错之中，也饱含诗人对于光阴易逝、个体生命价值难以实现的忧患意识。

“酒”在曹操的这首《短歌行》中起到了非常重要的作用。这首诗以酒开头，描写了诗人对于光阴飞逝、生命易去的忧愁之感。这里借酒能解忧的功用来铺垫作者的主题情感，引人入胜。“杜康”在这里指酒，相传古时有杜康造酒，后人常以“杜康”代指“酒”。宴席之上，作者一边饮酒，一边慷慨悲歌，感叹着生命就如同早晨的朝露，稍纵即逝，又不禁苦于时光已经过去了太多，这些忧思愁绪唯有靠酒力来驱赶了。其实这里作者是借“去日”来暗示“明日”，隐喻着自己壮志未酬而时日无多，这就为下面诗人的求贤若渴的心情的表达做了很好的铺垫。“酒以成礼”，作者以“酒”来开篇，就说明了其礼贤下士的决心和对贤才的重视。“酒”在这里不仅定下了全诗慷慨激昂的基调，还承载着作者的豪情壮志与深切忧思。

紧接着曹操引用《诗经》中的成句，将诗人求贤若渴的心情贴切地表达了出来。“青青子衿，悠悠我心。但为君故，沉吟至今”，引自“《诗经・郑风・子衿》，原句为“青青子衿，悠悠我心。纵我不往，子宁不嗣音?”本是表达女子对丈夫的思念之情，希望远方的归人能够主动发来音信，诗人在此独具匠心地将此思念之情悄然幻化为对贤良的深切渴望，同时也含蓄地表达了希望天下贤才主动前来投靠的意愿。

“但为君故，沉吟至今”，是说我如今如此渴念都是因为你的缘故，可谓是言之凿凿，情之切切。“呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙”，引自《诗经·小雅·鹿鸣》。据朱熹《诗集传》所云，《鹿鸣》本为燕群臣嘉宾而作，其后推而用之乡人。曹操此处的引用，是非常有层次感的，上两句写了求贤的渴望，下两句则借《鹿鸣》为天下之人描绘了一幅贤才汇聚，主人礼贤下士，宾客欢宴畅饮的和谐画面，将吸纳人才的热情进一步凸显了出来。“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依”，是借乌鹊“绕树”来喻贤才在三国鼎立的局面之下不知投靠何方的无所适从的境遇。“山不厌高，海不厌深”，“厌”指满足，山不以它的高而满足，海不以它的深而满足，从一个侧面表达了作者以“不厌”的心态广为接纳贤才的决心，“周公吐哺，天下归心”，这里借用了周公“一沐三捉发，一饭三吐哺，起以待士，犹恐失天下之贤人”的典故，作者以“周公”自喻，进一步表明了礼贤下士的决心，并表达了诗人广纳贤才以助其实现“天下归心”的雄伟志向，可谓是点睛之笔，主旨尽现。作者借用酒能解忧的功效表达了贤才难得的深沉忧思，而更为难得的是，作者在表达其雄心壮志的同时也进行了生命短暂和个体价值所在的哲学思考。

5. 送别酒诗

古代由于交通和通信不便，亲朋好友之间往往一别数载、难以相见，所以古人特别看重离别。离别之际，人们往往设酒饯别，折柳相送，吟诗作赋以相赠，因此离情别绪就成为历代文人骚客吟咏的一个永恒的主题。话别，总少不诗和酒，这诗与酒中，除了离别的伤感之外，还有其他的丰富寓意，或激励劝勉、或表友谊之深厚，或抒发已志，古之诗人，用不同的酒香酿造出了丰富的诗意。

渭城曲

唐·王维

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。

劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

王维(701～761),字摩诘,祖籍山西祁县,唐朝诗人,王维诗、书、画都很有名,精通音乐,受禅宗影响很大。不同的艺术形式相互渗透对王维的诗歌创作产生了深刻的影响,以画入诗,语言含蓄,清新明快,形成了“诗中有画,画中有诗”、“诗中有禅”的意境。

这首《渭城曲》是王维晚年时期所作,其创作年代应在“安史之乱”之后。《渭城曲》,另题作《送元二使安西》。安西,是唐代中央政府为统辖西域地区而设的安西都护府的简称,治所在龟兹城(今新疆库车),唐代,送别从长安往西去的友人多在渭城(今陕西省西安市西北,即秦朝咸阳古城)。这首诗歌就是王维在渭城把酒饯行,送别前去安西的姓元的朋友时所作的七言绝句。

这首诗前两句以送别时周围的景物起兴,描写了送别的地点、时间和环境,营造了离别在即的忧而不愁的氛围。“朝雨”为早晨下的雨,“浥”即湿润的意思,“客舍”即驿站、旅馆。清晨的渭城,因为一场恰到好处的晨雨,四处都是一片清新,驿道上的尘土被湿润了,空气因为没有了“轻尘”而显得格外新鲜,客舍外的柳树也因为细雨的冲刷而透露出青青的本色。诗人在这两句中安排了一个重要的角色,即“朝雨”,它的来临使得送别的场景忧伤中透露着清新和婉丽,惜别中又带着诗人对友人此行的美好祝愿和乐观心态。这场晨雨之所以是恰到好处,是因为它下的时间不长,刚刚湿润了驿道上的尘土便停了,这使得原本因为迎来送往而尘土飞扬的驿道显得格外的清新,似乎也是为了这场送别而特意“梳妆打扮”了一样,就连寓意着分别和远行的客舍和柳树,都因为这晨雨的冲刷而流露出清新婉丽的风貌。诗人是如此用心,将离别的场景通过“浥轻尘”、“客舍青青柳色新”而刻画的独特而自然,忧而不伤,“轻尘”暗合着旅途的辛苦和劳顿,柳树则是离别的象征,在这里诗人用晨雨洗去了旅途的奔波、劳累,剩下的是对友人远行的惜别之情以及对友人此行的美好祝愿。开头这两句交代了诗人送别友人的时间是在清晨雨后,地点是在渭城的客舍外,诗人用轻快明朗的笔调代替了忧别伤离,突破常规,惜别之情中暗含着希望之感。

后两句,作者通过对“劝酒”这一场景的特写,将全诗所流露的惜别之感推向了高潮。阳关,处于河西走廊西面,从汉代以来,一直是内地出向西域的通道,也可以

说是西域与内地的分界点，阳关以西风物与内地大不一样，地广人稀，友人西出阳关即要面临长途跋涉、艰辛孤寂。所以，客舍外，在为友人践行时，诗人不停的劝即将远行的朋友再喝一杯酒，一则是慰藉友人即将面临的旅途劳顿，二则拖延时间，惜别之情于此顿现，这浓浓的话别酒中，是诗人对于朋友的关切，“劝君更尽一杯酒”，再喝一杯吧，家乡的酒盏不知何时再能喝到，这里将友人的乡愁也一并表现了出来。接着，作者叹道“西出阳关无故人”，今日此去不知何日再相见，归期遥遥，阳关以西再没有像“我”这样的故友，而“我”也定是知音难觅了，相互之间的珍惜之感将诗人和朋友的友情进一步升华。这两句诗通过“劝酒”这一行为，表现出了极为丰富的内涵，层层深入，最终将离别在即的伤感、对友人远行的关切、从此知音难求的悲凉、甚至是对方的乡愁都一并蕴含在了杯盏中。

这里的送别酒，可谓蕴藉丰富，又与开头两句的清新明快形成了对比，作者既怀抱着对友人远行的美好祝愿又对友人的西出阳关依依不舍，矛盾之中将诗人与朋友之间的深厚友情刻画得淋漓尽致。

（李金善　孙睿迪）

诗与经济

一、概论

今天所指的“经济”，与古人所谓“经济”并不是一个概念。在中国古代，所谓“经济”就是“经世济民”的省称，它可以指经世济民的行为，也可以指经世济民的能力。而现代所说的“经济”，则是从日本引入的词汇，其具体所指，虽在不同的语言环境以及不同学派的经济学家的阐释下有着不同的含义，但约略说来，其意义大体都围绕在“人类社会的物质基础”这一核心左右，而其两端则不外社会与个人。在社会而言，它可以指一定历史时期的社会生产关系的总和，是政治、思想艺术等上层建筑赖以建立的基础，也可以指一个国家或地域的国民经济或国民经济的某一特定部门，如工业经济、农业经济、商业经济等；在个人而言，它指的则是个人及其家庭的收入、支出等财富状况。

文学是对社会生活的反映，诗歌是文学的样式之一，经济是社会生活中至关重要的一个组成部分。尽管如马克斯·韦伯所说：“在文化现象的领域中仅仅寻找经济的原因，并非任何时候都是有意义的。”①但是，在很多时候，诗人的创作会受到经济的影响，并将这种影响或明或暗地表现在诗歌的创作之中，却是一个不争的事

---

① ［奥］库尔特·布劳考普夫《永恒的旋律》，上海音乐出版社 1992 年版。

实。只要我们对此持实事求是的态度,不做机械的论断,就可能得出恰如其分的推论。

经济对诗歌的影响,我们可以由宏观至微观,进行如下三个层面的探析。

首先,就整体而言,几千年来一直在中国社会占据主导地位的农耕经济,为中国诗歌的总体发展奠定了最基本的格局和风貌。

这种影响,首先反应在中国诗歌的题材上。中国诗歌的题材十分丰富,然大体而言,又不外战争、田园、闺怨、民生等。细究这些在中国诗歌中经常出现的主题,就会发现,这些主题以及这些主题下所表达的内容,大都与传统的农业经济有着千丝万缕的联系。比如战争诗。在中国的战争诗中,固然也有一些充满着投身边关、杀敌报国情怀的热情洋溢之作,但总体说来,中国战争诗所表达的基调是厌倦与惆怅。造成这种情况的根由就是,农业生产需要稳定的生活状态,而战争则会对这种生活状态造成严重的破坏,从而影响到农业经济的发展。再如闺怨诗。在这类诗歌里,总是充满着对远方征戍的男子的思念和对造成分离痛苦的征战的怨愤。造成这一情况的原因就是小农经济下男耕女织的社会分工,所谓:"农夫早出暮入,耕稼树艺,多聚菽粟,此其分事也;妇人夙兴夜寐,纺绩积纴,多治麻丝葛布绳,此其分事也。"(《墨子》卷八)。这一分工,造就了女性家园守望者的社会角色,对于外出的丈夫,她们只有无可奈何的期盼与等待。这种影响,也表现在中国传统诗歌的一些特殊的表现手法。如起兴。这是极富中国特色的艺术表现手法。"关关雎鸠,在河之洲","离离原上草,一岁一枯荣,野火烧不尽,春风吹又生","床前明月光,疑是地上霜",中国人的喜怒哀乐,似乎都与春夏秋冬的四时相通,他们的感情似乎总是寄托于山水草木之间,只有依傍于自然的风景,才能有一个淋漓尽致的表达。再如诗歌的意象选择,多数是花草、山川、禽兽等,借这些自然界的风景与事物,来寄托作者的情感与思考。

题材和内容两方面的特征,造就了中国古代诗歌的基本风貌。在西方的诗歌中,我们感受最强烈的就是理性和神性。西方诗歌中,作为抒情主体的诗人似乎分享了祭司和先知的某些特征而具有某种"半人半神"的特点,他们的诗歌也似乎因此而变得具有超拔于生活之上的某种力量。但中国的诗歌不同。中国诗歌的抒情

主体是与自然呼吸相通的人。翻开任何一个时代的诗歌总集，我们感受最强烈的就是对造化的敬畏与对自然的热爱。所有这些，离开了因长期的农业经济生活而产生的对自然的热爱和敏锐感受，都是无法存在的。

其次，每当社会经济状态发生改变的时候，也会相应地在诗歌领域引起一些变化。

中国古代的社会结构，虽然如一些学者所分析的，带有某种"超稳定性"，作为其经济基础的小农经济一直到鸦片战争维持了几千年，但这并不是说中国古代社会的经济格局就是一成不变的。引起社会经济变化的因素是多样的，但约略说来，最为重大的因素无非有三种。一是自然因素。农业经济对自然环境有着很强的依赖性，特别是在科技条件非常落后的古代。风调雨顺就会五谷丰登，四时不调就会带来巨大的灾难。而在一个更大的范围和更长的历史时期来看，这种变化所带来的影响在一个历史时期里可能是具有决定性的。正如一些历史气候学家所指出的，中国北方的气候，在最近的几千年来，正处在一个逐渐寒冷干燥的周期内，正是这种周期性的变化，造成了中国经济的重心向东南移动的状况。与这种情况相适应，中国的文化重心也呈现南移的趋势。宋代之后，南方的文化人物渐多，而北方的文化人物渐少，体现在诗歌领域，就是南方的著名诗人在中国诗坛上日益增多的的情形。除此之外，北方游牧民族的几次大规模的南下，也与北方草原的气候变化有着密切的关联，如南北朝时期，如宋元时期，如明清时期。气候的恶化，游牧经济凋敝，是北方少数民族南下牧马最为重要的原因之一。正是这种变化，造成了北方少数民族大规模的南下，以致最后发生政权的更迭。政权在汉族与少数民族的更迭，对诗歌发展的影响是十分巨大的。如元代诗坛相对于宋代诗坛所发生的新变，就离不开北方气候变化而在经济领域发生的一系列变化。二是政治因素。政治对经济的影响是巨大的。这种影响，又因为中国的君主专制政体，而与君王的个体特征有着极其密切的关联。一般而言，君主举措得宜，就会促成社会经济的繁荣发展；举措失当，就会造成社会经济的凋敝倒退。繁荣的社会经济，一般而言，总是会对诗歌的繁荣产生积极的正面的影响；而凋敝的经济，对诗歌的发展总的来说是不利的。这种影响在诗歌领域的反映主要有两点。体现在诗歌的内容上，无论是由

政治因素造成的社会经济的繁荣还是凋敝，在诗歌中总是会有具体的反应，这是显性的，如开元年间，社会安定，经济繁荣，杜甫的诗歌中就有“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室”的诗歌作为记录；体现在经济作为政治文化等上层建筑的基础对诗歌的影响，这是隐性的，如开元诗坛的盛唐气象，只能出现在盛唐经济繁荣的基础上，到了安史之乱以后，经济凋敝，诗坛上的盛唐气象也便渐行渐远了。三是经济自身发展的因素。举例而言，随着生产力的发展，经济领域中交换范围的不断扩大，在中国小农经济的总体框架内，商品经济呈现不断扩大的趋势。而随着商品经济的发展，城市经济的繁荣，市民阶层就呈现出不断发展壮大的趋势。随着市民阶层在经济上力量的日益强大，他们的趣味就逐渐成为整个社会必然趋奉的好尚，而这一好尚也就必然体现在诗歌领域的创作中。如明代中后期诗歌领域所出现的“公安派”，离开了明代中后期城市经济的繁荣，市民阶层不断壮大的背景，就会是无法出现的。

正是由于诗歌与经济发展之间存在的这种千丝万缕的关系，所以一方面，一个时代的经济会对那一时代的诗歌产生重大的影响，另一方面，诗歌中也就会相应地包含着大量的经济史料信息。这些信息内容繁复而意蕴丰厚，它们可以印证经济典籍的记载，为其提更丰富的佐证材料；在有些情况下，它们还可以在一定程度上弥补经济典籍的缺失与不足，乃至匡正它们的错讹与失误。它们不但拥有独立的审美价值，同时还具有以诗证史的重要意义。

再次，对于作为个体的诗人而言，其本身的经济状况，对于其创作也有着巨大的影响。

诗歌的创作和时代的经济环境有着密切的关联。但是，诗歌创作毕竟是诗人的个体行为，而一个时代的宏观情况与某一个具体作家的微观情况并非存在精准的对应。正如冯友兰所说：“在思想的时候，人们常常受到生活环境的限制。在特定的环境，他就以特定的方式感受生活。”具体到每一个诗人，从经济与诗歌的关系来看，对其诗歌创作发生最直接的影响的，还是某一位具体诗人自身的经济状况。

关于作为创作主体的诗人的经济状况与其诗歌创作的关系，是一个非常复杂的问题。在许多人看来，诗歌似乎与贫穷与不如意的生活有着密切的关联。这其

实是也是中国古人普遍认同的看法。如韩愈的“欢愉之词难工，而穷苦之言易好”（《荆潭唱和诗序》），李白的“哀怨起骚人”（《古风》），陆游的“天恐文人未尽才，常教零落在蒿莱”（《读唐人愁诗戏作》），凡此种种，表达的都是这样一个意思。这样的印象并非没有依据。如杜甫名垂青史，生活却十分困窘，有时连活命都成了问题，所谓“有儒愁饿死”；孟郊才华出众，却穷愁潦倒，他搬家的时候“借车载家具，家具少于车”；黄仲则是清代最杰出的诗人，但生活却十分不如意，所谓“十有九人堪白眼，百无一用是书生”，最后落得贫病而死。但另一方面，我们也可以举出许多相反的例子。唐代如王维和白居易，宋代如王安石和欧阳修，元代如许衡与窦默，明代如李东阳和王世贞，清代如王渔洋和袁枚，他们身居朝廷，生活优越，但在诗歌领域的造就都堪称所在时代的前茅乃至翘楚。既然作家的经济状况和诗歌的质量没有必然的关系，那么，是作家对经济的态度决定了诗歌的好坏吗？似乎也未必。尽管中国古代没有今天这样的出版机制，所以一般来说诗歌并不能直接换来金钱，但有些诗歌创作，确实又与经济发生着直接或间接地关联。比如一些宫廷诗人，其创作就直接地与他们的经济利益发生关系；还有一些情况，比如在一些朝廷的诗会上，往往也会预先设定一些奖励，这虽然半出于游戏的目的，但得奖者可以获得物质方面的利益，却也是不争的事实。但是，即使在这两种情况下，也并非没有佳作问世：前者如李白就有《清平乐三章》，后者有宋之问的《龙门应制》，都可以说是诗歌中的佳作。在这个问题上，正如欧文·斯通所指出的，问题的关键不在于诗人具体的经济状况，而在于他的才华：“有一些人为了文学写作，脑子里不存丝毫金钱思想，写出来的可能是垃圾；另一些人为了金钱写作，却可能创造文学。决定因素是一个人的才能，而不是与才能的报酬有关的计划。”①

那么，作为创作主体的诗人，和他的具体的经济处境之间到底是怎样的一种关系呢？我们说，每一个诗人都有不同的情况，包括他的禀赋气质，也包括他的经济处境，以及看待这种处境的态度。经济状况是外源性因素，它影响着诗人的生存状态，引起他们心灵的变化，并促使诗人拿起笔，将这种变化记录下来，最终形成文学

① [美]欧文·斯通《马背上的水手》，中国青年出版社 1982 年版。

作品。这些诗歌，让我们领略到了气质、秉性、才情在不同情境中的碰撞与展开，让我们的审美生活更加多彩而丰富。

二、作品解读

忆昔(其二)

杜甫

忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。
稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实。
九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。
齐纨鲁缟车班班，男耕女桑不相失。
宫中圣人奏云门，天下朋友皆胶漆。
百余年间未灾变，叔孙礼乐萧何律。
岂闻一绢直万钱，有田种谷今流血。
洛阳宫殿烧焚尽，宗庙新除狐兔穴。
伤心不忍问耆旧，复恐初从乱离说。
小臣鲁钝无所能，朝廷记识蒙禄秩。
周宣中兴望我皇，洒血江汉身衰疾。

杜甫号为“诗圣”，与李白并称“李杜”，是我国最为伟大的诗人之一。其崇高地位，用后人的诗句来形容就是“李杜文章在，光焰万丈长”，其在唐代乃至整个中国诗歌的天宇上，所放射出的光芒都是极为灿烂而绚丽的。

杜甫的诗被后世称为“诗史”，具有很高的历史认识价值，而在这历史认识价值中，当然也就包含着许多社会经济方面的价值，比如这首《忆昔》。

这首诗可以约略分为前后两个大的组成部分。

从“忆昔开元全盛日”到“叔孙礼乐萧何律”是第一个部分。在这个部分中，作者沉浸在对开元时代的甜美回忆中，为我们描绘了一副盛唐时代的美好图景，而这

副图景的相当重要的组成部分，就是对开元时代社会经济状况的叙述。首句是概述，把读者的目光引入对开元盛世那个在作者心中如同梦幻般美好的年代。次句说人口。由于连年安定，海内无事，人口获得了很大的增长，连很小的城镇都有上万的人家。古代和今天所谓“人口爆炸”的时代不同，由于医疗条件落后、不定期的战争和动乱等原因，一直到清朝之前，相对于广袤的土地，中国的人口其实是处在一个相对不足的状态下的，所以人口的数量在很多时候就成为衡量一个时代优劣的重要指标。三四句说粮食储备。作为主粮的稻米、粟米连年丰收，堆满了国家和私人的库房和粮仓。“稻米流脂”和“粟米白”，都是极为动人的细节，朴素而表现力极强，特别是“流脂”二字，把莹润的稻米在眼前手中的质感写得如在目下，读罢甚至有一种齿颊余香之感。五六句说治安和交通。中古时期，虽然不是上古时代的“人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇”，但也还是会不时受到猛兽的侵袭。加上盗贼的不时出没，出行在古人心中就成为一件畏事。但开元年间，治安情况是一片大好，所以出行也相对轻松，不必像兵荒马乱的年代，还需要选择吉日。七八两句说工商业和农业。来自齐鲁的丝织品川流不息地在道路上运送，一般的农户家中，则是一派男耕女织的田园牧歌情境。后面四句说社会风貌。在最高统治者的有效治理下，民风淳朴，人与人之间交谊深厚，社会沿着唐初统治者所奠定的方向发展，整个社会平稳而有序。

从“岂闻一绢直万钱”之后，全诗进入了第二个段落。此句之后，整个诗歌的方向陡然一变，从此前的盛世景况一变而为触目惊心的乱世衰象。“岂闻一绢直万钱，有田种谷今流血”写农业生产受到严重破坏，物价飞涨，民生凋敝。其中，“一绢”与“万钱”，“种谷”与“流血”的对比，显得尤其触目惊心。“洛阳宫殿烧焚尽，宗庙新除狐兔穴”则是写城市特别是都市战后的残破凋零、满目疮痍：当初壮丽的宫殿几乎付之一炬，而庄严的宗庙则蒿草丛生，成了野兔、狐狸的乐园。“伤心不忍问耆旧，复恐初从乱离说”两句写自己战乱之后的感受：许多当年的旧人都不见了踪影，想打听他们的情形，可是一开口又怕听到不好的消息，也怕再次勾起对那心痛往事的回忆。后面两句写自己写作此诗的因由：自己虽然鲁钝，但身居朝廷，就具有载记历史的责任。最后两句则是对朝廷的一片殷望：往事不谏，来日可追，所以还要

请皇帝振作精神,以图实现像周宣王那样的中兴局面。

作为"诗史",这首诗记录下了开元盛世的风貌,以及此后安史之乱给国家带来的巨大灾难,具有很高的历史认识价值,所以被后世的史家所一再引用。诗歌里提到的许多社会经济的状况,都是可以与史籍相印证的。如杜佑的《通典·食货典·历代盛衰户口》提到开元时代的盛况时说:"米斗至十三文,青(治所在今山东青州)、齐(治所在今山东历城)谷斗至五文。自后天下无贵物。两京米斗不至二十文,面三十二文,绢一疋二百一十二文。东至宋(治所在今河南商丘)、汴(治所在今河南开封),西至岐州(治所在今陕西凤翔),夹路列店肆待客,酒馔丰溢。每店皆有驴,赁客乘,倏忽数十里,谓之驿驴。南诣荆(治所在今湖北江陵)、襄(治所在今湖北襄樊),北至太原(今属山西)、范阳(今北京),西至蜀川(今四川)、凉府(今甘肃武威),皆有店肆,以供商旅,远适数千里,不持寸刃。"尤为重要的是,史籍提供的资料,只是一串数字,枯燥而抽象,而杜甫的诗歌,却使这一切变成了具体可感的画面,更能引起人无限的遐想与感慨欷歔。

秦中吟·买花

白居易

帝城春欲暮,喧喧车马度。共道牡丹时,相随买花去。

贵贱无常价,酬值看花数。灼灼百朵红,戋戋五束素。

上张幄幕庇,旁织笆篱护。水洒复泥封,移来色如故。

家家习为俗,人人迷不悟。有一田舍翁,偶来买花处。

低头独长叹,此叹无人谕。一丛深色花,十户中人赋。

《秦中吟·买花》是白居易《秦中吟》十首中的最后一首。关于《秦中吟》的写作缘起,作者在总题目之下有一篇小序,对此有很明确的交代:"贞元、元和之际,余在长安,闻见之间,有足悲者,因直歌其事,命为《秦中吟》"。无疑,"买花"就是白居易在长安所见到的令其"足悲"的景况之一。诗歌通过京师权贵与一个田舍翁面对天价牡丹不同态度的对比,写出了当时社会的贫富不均,对上层社会的骄奢淫逸有所

讽刺和规劝。

全诗可以分为前后两个部分。

从"帝城春欲暮"到"人人迷不悟"是第一部分。诗歌一开始,就描写了一副很热闹的情形:暮春时节的京城,路上车水马龙,人声鼎沸。读者的注意力一下子就被吸引过来了:到底是什么原因,使得京师一片车马喧喧?而后作者才给出了原因:原来此时正是牡丹盛开的时节,他们都是去买牡丹花的。起笔四句,渲染了一种热闹繁华的气氛,把牡丹开时京师欲狂的情形描画得如在目前。后面四句写牡丹的价格。唐人欣赏牡丹,看来是以热烈为佳,所以一株花的花朵越多、颜色越热烈,价格就越为昂贵。而"共道牡丹时,相随买花去"的购物气氛,也对种花人抬高价格很有帮助,所以有一株花束多而色彩特别热烈的红牡丹,竟然卖到了五束素的价格。素是白色的生绢,古代一束为五匹,一匹为四丈,一盆花居然卖到了五束素的价格,价格之高,真可以说是天价了。因为价格高昂,所以买主对其自然很重视,买回家以后,又是为其遮阳防晒,又是培土洒水,而花的娇艳也果然和刚买来时没有差别。这样的情形年复一年,家家都习以为常,并没有感觉出有什么不对劲儿的地方。

那么,这样的情形,真的没有什么不对劲儿的地方吗?

这时,一个不同于前面那群香车宝马的人物出现了,这是一个田舍翁,也就是一个老年农民。而作品也从"有一田舍翁"起进入了第二个组成部分。这个田舍翁,偶然来到了卖花的地方。眼前的一幕让他低头不语,长声叹息。他叹息的是什么呢?在白居易看来,大概是觉得震惊吧!刚才那一盆花的价钱,竟然是十户中等人家一年的赋税总额,这怎么能让他的心平静呢。诗歌到此戛然而止,没有指责,甚至没有议论,而作者对统治者骄奢淫逸的否定,已经跃然纸上了。

白居易说"一丛深色花,十户中人赋",并不是文学的夸张。该诗所说的"牡丹经济"在唐代确实存在。据李肇《唐国史补》卷中载,"京城贵游,尚牡丹三十余年矣,每春暮车马若狂,以不耽玩为耻。执金吾铺官围外寺观种以求利,一本有值数万者。"以今天的经济眼光来看,花农靠着自己出色的园艺种植出绝色的牡丹并将其卖出天价,这是有经济头脑;买主自愿将花买去,装点自己的生活,原也无可厚

非。但我们不要忘记，那些达官显贵用来买花的钱完全来自对农民的盘剥，其为一株花就耗费若此，日常的吃穿用度又当如何呢？这样看来，这一株“深色牡丹”上所折射出来的经济信息，还真是不少呢。

盐商妇·恶幸人也

白居易

盐商妇，多金帛，不事田农与蚕绩。
南北东西不失家，风水为乡船作宅。
本是扬州小家女，嫁得西江大商客。
绿鬟富去金钗多，皓腕肥来银钏窄。
前呼苍头后叱婢，问尔因何得如此？
婿作盐商十五年，不属州县属天子。
每年盐利入官时，少入官家多入私。
官家利薄私家厚，盐铁尚书远不知。
何况江头鱼米贱，红脍黄橙香稻饭。
饱食浓妆倚柁楼，两朵红腮花欲绽。
盐商妇，有幸嫁盐商。
终朝美饭食，终岁好衣裳。
好衣美食有来处，亦须惭愧桑弘羊。
桑弘羊，死已久，不独汉时今亦有。

这首诗是白居易《新乐府》五十首的第三十八首，标题后有小序“恶幸人也”。所谓“幸人”，是指以不当手段侥幸获利的人。而一个“恶”字，已经泾渭分明地表达了作者的价值判断：对于盐商和他们的妻子，作者是抱有深切的憎恶的。

作品可以分为三个部分。

从“盐商妇，多金帛”到“问尔因何得如此”为第一部分，是对盐商妇生活状态的描写：她既不从事稼穑，也不从事桑蚕，整天以船为家，浪荡天涯，却过着富贵悠闲

的好日子。那么她是生而富贵的吗？非也。她原来只是扬州一个小户人家的女孩子，自从嫁给了一个西江的大客商以后，就过上了使奴唤婢的日子。头上的金簪越插越多，身上的脂肪越来越厚，以至于连手腕都长满了肥肉，原来的银钏都显得窄了。

从"婿作盐商十五年"到"两朵红腮花欲绽"为第二部分，是对盐商妇何以能过上这种优越生活的解释。在古代，女人没有独立的经济地位，一个女人日子的好与坏，关键在于她的丈夫如何。那么，他的丈夫也就是"盐商"，何以能为他的妻子提供这种悠闲富裕的生活呢？关键就在于盐业所获得的超级利润。因为盐业是中央政府专卖，地方官无权插手，盐商正好可以上下其手，中饱私囊。日子过得很富裕，加上各处码头物价也便宜，自然每天是食不厌精、脍不厌细了。吃饱喝足，又整天无所事事，自然就一天天胖了起来。当她浓妆艳抹，靠在柁楼上的时候，那两朵红腮，真好似绽放的花朵一般了。

从"盐商妇，有幸嫁盐商"之后是第三部分。在这部分里，作者由感慨进入议论，表达了对朝廷盐政的不满。说像这样不事稼穑的人，能够过上锦衣玉食的日子，这都是汉代桑弘羊留下的祸害啊。桑弘羊虽然死了，但他盐业专卖的政策却是阴魂不散，一代代总有人打着为朝廷增加收入的幌子与民争利，结果苦了百姓，肥了盐商。

白居易有"文章合为时而著，歌诗合为事而作"(《与元九书》)的主张。这首《盐商妇》，就是这样一首有着很强现实针对性的作品。原来，唐朝前期，政府对盐业并没有实现垄断专营，而是与百姓共利，而且盐业的管理权也多在地方。但到了乾元元年(758)以后，唐朝政府的盐业政策就开始了变化，中央政府对盐业的垄断不断加强。特别是到了大历十四年，刘宴的盐法在全国实行之后，"国家榷盐，粜与商人，商人纳榷，粜与百姓"(《全唐文》卷五百五十《论变盐法事宜状》)的做法就成为全国通行的模式。不仅如此，而且对盐商的管理权也为中央所有，地方政府被完全排斥在行业之外。在这样一种模式下，盐商就成为食盐从国家到用户的唯一中介，其间又没有地方的有效监管，其所获得的垄断利润也就可想而知。

诗歌中出现了一个地名：扬州。扬州在唐朝初期就是东南沿海一带的食盐集

散地，而到刘宴的盐法遍行天下后，更成为全国的盐业中心。此后的宋元明清各朝，虽然在具体措施上与唐代有着种种的不同，但食盐专卖，则是一以贯之的，而扬州作为盐业的中心，也一直延续下来。扬州千年的繁华，与盐业有着极其密切的关联。白居易笔下的盐商妇籍贯在扬州，并不是偶然的。

此诗还提到了一个人名：桑弘羊。桑弘羊是汉朝人，在武帝时期长期统管财政，为汉武帝连年的军事行动打下了坚实的物质基础。武帝死后，朝廷对汉武帝时期的种种政策，特别是经济政策发生了重大的分歧，于是在公元前 81 年，召开了以各地征召而来的贤良方正和以御史大夫桑弘羊等政府官员为正反双方的大辩论，历史上称为“盐铁会议”，此次会议由恒宽记录整理下来，就是著名的《盐铁论》。在盐铁大会上，贤良方正全面抨击了汉武帝时期包括盐铁专卖在内的种种政策，认为这是与民争利的行为，必须予以废除。由于贤良方正站在传统儒家的立场上，所以他们的立场也就得到了后世儒者的赞同，而桑弘羊也就成为与民争利的法家功利主义的代表人物，受到历代儒者的批评。但批评归批评，因为盐业专卖能够为朝廷带来巨大的利益，所以历代的中央政府还是坚持专卖政策，只是在不同的时期有所调整，在具体的手段方面有所差别罢了。这就是最后一句“桑弘羊，死已久，不独汉时今亦有”背后所透出的委婉讽意了。

估客乐

唐・元稹

估客无住著，有利身则行。出门求火伴，入户辞父兄。

父兄相教示，求利莫求名。求名有所避，求利无不营。

火伴相勒缚，卖假莫卖诚。交关但交假，本生得失轻。

自兹相将去，誓死意不更。亦解市头语，便无邻里情。

鍮石打臂钏，糯米吹项瓔。归来村中卖，敲作金石声。

村中田舍娘，贵贱不敢争。所费百钱本，已得十倍赢。

颜色转光净，饮食亦甘馨。子本频蕃息，货贩日兼并。

求珠驾沧海，采玉上荆衡。北买党项马，西擒吐蕃鹦。

炎洲布火浣，蜀地锦织成。越婢脂肉滑，奚僮眉眼明。
通算衣食费，不计远近程。经游天下遍，却到长安城。
城中东西市，闻客次第迎。迎客兼说客，多财为势倾。
客心本明黠，闻语心已惊。先问十常侍，次求百公卿。
侯家与主第，点缀无不精。归来始安坐，富与王者勍。
市卒酒肉臭，县胥家舍成。岂唯绝言语，奔走极使令。
大儿贩材木，巧识梁栋形。小儿贩盐卤，不入州县征。
一身偃市利，突若截海鲸。钩距不敢下，下则牙齿横。
生为估客乐，判尔乐一生。尔又生两子，钱刀何岁平。

元稹是中晚唐的著名诗人，与白居易齐名，号为“元白”。他们不仅有着很深的友谊，并且在诗歌主张上也有相近之处，就是强调诗歌需对现实有所反映，并有所作用。这首《估客乐》，是元稹的代表作品之一。在这首诗中，元稹通过对一个商人从入行到发迹的叙述，对当时商贾的经济活动做了较为详尽的描写，也比较集中地表达了他对商人的看法，具有很高的历史认识价值。

全诗可以分为四个部分。

第一部分，从“估客无住著，有利身则行”至“所费百钱本，已得十倍赢”，写商人最初从事商业活动，获得原始资本积累的过程。从诗中所描写的情况看，这个商人最初的发家并不光彩。自从他投身商业活动的第一天起，就已经在父兄的谆谆教导下，把“良心”二字从自己的头脑中除去了。而在父兄那里得到的“求利莫求名”的教诲，又在经商的伙伴那里得到了再次的强化：“火伴相勒缚，卖假莫卖诚。交关但交假，本生得失轻。自兹相将去，誓死意不更。”他的第一桶金，就是来自于对乡亲的欺骗：“鍮石打臂钏，糯米吹项璎。归来村中卖，敲作金石声。”四处买一些假冒伪劣的首饰兜售给那些乡下妇女。这些乡下妇女没有钱，所以也就只能用这些现代所谓“代用品”来满足自己的爱美以及虚荣之心，她们没见过多少市面，对这些东西的市场价格并不了解，所以这个商人也就可以趁机贱买贵卖，从中狠捞一笔。这个利润是多少呢？用作品的话说是“所费百钱本，已得十倍赢”。看来，最好赚的钱

就是女人的脂粉钱，这真是千古不变的商业规律啊。

从“颜色转光净，饮食亦甘馨”到“通算衣食费，不计远近程”，是作品的第二部分。随着商人的资本积累越来越多，他的生活状况也发生了很大的改变。生活讲究了，饮食质量上去了，气色也越来越好。到这个时候，他已经不再甘心于每天走街串巷地向农村妇女兜售那些廉价首饰了。他的经营领域越来越广，活动范围越来越大，经营产品的档次越来越高，从珍珠美玉，到马匹布帛，甚至丫鬟童仆，只要是赚钱的，他都会不辞辛苦，奔波千里地努力营求。他已经完成了从资本微薄的小贩到实力雄厚的大行商的转变。

从“经游天下遍，却到长安城”到“钩距不敢下，下则牙齿横”是第三个部分。随着资本日益雄厚，也随着社会经验的日益丰富，商人终于走上了官商结合的道路。这个道路，是自己在京师的那些生意伙伴指给他的。凭着那颗天生善于钻营的脑袋，他很快就意识到，只有官商结合，才能使自己的生意跨上一个更大的台阶，获得更为巨大的利润。在谋求官商结合的过程中，他花费了巨大的资本，但同时也得到了丰厚的回报，在金钱的作用下，官府简直就成了他家的衙门，这样一来，赚钱就更加容易了。他的大儿子从事木材生意，小儿子更是从事着获利最为丰厚的盐业专卖。现在，他不但在财力上有着惊人之富，势力上也是一方强横了，谁要是敢在他的头上动土，那是绝对没有什么好结果的。

“生为估客乐，判尔乐一生。尔又生两子，钱刀何岁平”四句为最后一部分，是作品的尾声，表面看来是对商人的艳羡，实则委婉表达出对此种社会现象的不满。

作为一首专门描写商贾生活的诗作，此诗透露出大量很有价值的社会信息。

一是弃农务商已经成为那一社会的时尚之一。诗中既然说商人从外面贩买了东西而“归来村中卖”，则其当初是农民则定然无疑。传统上，农民的社会地位是高于商人的，但在作品中，商人的父兄对商人弃农经商的态度则是坚决支持，足可以见出社会风尚的变化。这一风尚，我们也可以从其他的一些诗作及史料中得到印证，比如姚合《庄居野行》就说“客听野田间，比屋皆闲户，借问屋中人，尽去作商贾。官家不税商，税农服作苦”。《阙史·卷上》“赵江阴政事”条也说：“时有楚州阳农者比庄，顷以丰岁而货殖焉。”

二是在经商活动中，商人经常会结成临时性的“商帮”以减少个体商人独行的风险。《估客乐》诗中所提到的“火伴”们彼此“相将”而去，就是此种情形的体现。这并非偶然现象，对于这一现象，其他史料也有所记载，如《旧唐书·苏味道李峤崔融卢藏用徐彦伯列传》载崔融上武则天的奏议：“若乃富商大贾，豪宗恶少，轻死重义，结党连群，暗鸣则弯弓，睚眦则挺剑，少有失意，且犹如此。”再如当时的《苏州府志》中对这一情况也有类似的记载。

三是所谓商人的“原罪”问题。许多白手起家的商人，其最初所得，往往是“黑心钱”。诗中所谓“入户辞父兄，父兄相教示：交关但交假，求利莫求名，求名有所避，求利无不营”，“火伴相勒缚，卖假莫卖诚”，“亦解市头语，便无乡里情，鍮石打臂钏，糯米吹项璎，归来村中卖，敲作金石声，村中田舍娘，贵贱不敢争”等情形的描述，都是对这一现象的生动揭示。

四是官商勾结对封建政治肌体的严重侵蚀。官商勾结的现象早已有之，中唐则愈益普遍。在这种勾结中，大官小吏都获利颇丰，所谓“侯家与主第，点缀无不精”，“市卒酒肉臭，县胥家舍成”；而商人也由此获得了丰厚的回报，不仅得以从事获利极丰的垄断行业如盐业，从而“一身偃市利，突若截海鲸”，并且在还获得了政治上的保护，所谓“钩距不敢下，下则牙齿横”。不过，得利的是官僚与商人，损失的却是国家和百姓。

总之，这首诗较为真实地描绘当时的商业活动，对于我们认识到那一时代商贸生活的特点，乃至当时社会的生活风貌，都有很好的帮助。需要特别注意的是，出于儒者“重义轻利”的立场，作者难免对商人做了一些丑化的描写，对于经营生涯的苦楚以及其促进生产与流通的积极作用则评价不足。这些都是我们在阅读时应当加以注意的。

唐寅诗七首

无题

领结皇都第一名，猖披归卧旧茅蘅。

立锥莫笑无余地，万里江山笔下生。

言志

不炼金丹不坐禅，不为商贾不耕田。

闲来写就青山卖，不使人间造孽钱。

贫士吟(五首)

十朝风雨若昏迷，八口妻孥并告饥。

信是老天真戏我，无人来买扇头诗。

青山白发老痴顽，笔砚生涯苦食艰。

湖上水田人不要，谁来买我画中山。

荒村风雨杂鸡鸣，轑釜朝厨愧老妻。

谋写一枝新竹卖，市中筝价贱如泥。

书画诗文总不工，偶然生计寓其中。

肯嫌斗粟囊钱少，也济先生一日穷。

白板门扉红槿篱，比邻鹅鸭对妻儿。

天然兴趣难摹写，三日无烟不觉饥。

唐寅(1470～1523)，字伯虎，一字子畏，号六如居士、桃花庵主、鲁国唐生、逃禅仙吏等，吴县(今江苏苏州)人。他诗画两擅，诗歌方面，与祝允明、文征明、徐祯卿并称“江南四才子”；绘画方面，与沈周、文征明、仇英并称“吴门四家”。

但这样一个绝世之才，却经历过非凡的苦难。尽管有俗话说“苦难是人生的财富”，但这样的财富，对于多数人来说，还是越少越好，假如一定要有，多数人也宁愿将它放在人生的前一阶段。甜美的人生，应当是如同顾恺之所说的，如倒吃甘蔗，

渐入佳境;而最令人难捱的生涯,就是在经历了顺畅的早年后,再经历失意苦楚的难堪。

但这样的难堪,却是唐寅不得不面对的现实。

三十岁之前,唐伯虎的人生之路走得颇为顺畅。凭借聪颖的天资,唐伯虎 16 岁即以第一名考中秀才,苏州城为之轰动;二十九岁参加南京乡试,又以解元中试。在众人的眼中,唐伯虎,就是苏州城上冉冉升起的一颗新星,一条铺满鲜花的大路,仿佛已经他的面前延伸。

就在他踌躇满志,准备一举登第甚至是连中三元(解元、会元、状元)时,厄运降临到他的头上:因为卷入了一场科举弊案,唐伯虎从此身罹厄运,成了廊庙的逐臣。

当功名之路滞涩不通的时候,他选择了卖画这条在传统儒者而言是非主流的人生之路。

那么,这条人生之路的况味如何呢?

我们先看前面两首绝句。

第一首诗的大意是说,我当年以解元考上举人,却以狂狷的姿态回到了自己旧日的草堂,过着贫穷的生活。不过,我虽然是贫无立锥之地,但我的一支画笔,却可以营造出万里的锦绣河山。

第二首的大意是说,我既不修仙求道,也不经商种田。那么我靠什么谋生呢?靠的是手中的一支画笔。当我闲暇的时候,我就挥毫泼墨,靠卖画得来的钱,清清白白地活在这个世界上。

从这两首诗中,我们读到了一个倔强、浪漫的唐伯虎。

这也确实是唐伯虎真实的一面。经过科场事件打击的唐伯虎,尽管因为青云无路,家庭破碎而一度消沉,但很快就找到了别样的人生之路,这就是卖画为生。靠着自己在艺术上的绝佳天分,以及转益多师的学习精神,他很快就在绘画方面脱颖而出。他的山水画布局疏朗,秀润空灵;人物画优美清雅,饶有意趣;花鸟画洒脱随意,格调秀逸。加上他的书法绝佳,诗文擅场,艺术不仅成为他的谋生手段,更成为他精神上的寄托。在这个意义上说,才华性情是他谋生的技能,也是他对抗功名世界的最有力的武器:主流社会不接受有什么关系,我同样可以凭着自己的一技之

长谋生；生活清贫一点又有什么关系，总好过整日在官场那个泥潭里造孽。艺术给了唐伯虎生活的来源，更给了他精神上的富足与骄傲。

但浪漫倔强，是否就是唐伯虎的全部呢？我们再看《贫士吟》。

第一首的大意是：绵延不绝的降雨已经持续十天了，在这十天里，我一家老小都是饥肠辘辘。我觉得老天真是成心和我作对，因为这样恶劣的天气，谁还会上门来买我题在扇子上的诗歌啊。

第二首的大意是：像我这样一个有着一腔痴肠的老叟，靠卖书画过活的生涯也真是很艰难。湖上真正的水田人们尚且不要，谁又肯为我这画中的青山买单。

第三首的大意是：荒凉的村庄，耳中是风雨夹杂着鸡鸣。家里中无米，妻子等着做早饭，只好出去向别人借，得到的却只是一张冷脸。想画一棵竹子卖点钱吧，可市面上连真正的竹笋都贱得和泥巴差不多，谁又肯买我这纸上的竹子呢。这首诗里有一个典故"轑釜"，意思是用勺子刮锅，语出《汉书·楚元王刘交传》："初，高祖微时，常避事，时时与宾客过其丘嫂食。嫂厌叔与客来，阳为羹尽，轑釜，客以故去。已而视釜中有羹，繇是怨嫂。"颜师古注："服虔曰：'音劳。轑，铄也。'以勺铄釜，令为声也。"

第四首的意思是：我的书画诗文都难说精到，可是机缘凑泊，竟然成了我谋生的手段。价格低一点又怎敢在意，不管怎样，总好过一天到晚没钱饿肚子吧。

第五首则和前面几首有着很大的区别，因为前面几首都是说自己的生活如何困顿，而这首诗写的却是自己所看到的一幕绕有兴味的乡村图景。邻居家看来也不是什么有钱人，一块没有上漆的白板就当作了门扉，种植了一些槿树作篱笆就算是围墙，这样一来，邻居院子里发生的情形，很容易就会在不经意间进入自己的眼睛。这天，唐伯虎就在不经意间看到了邻居的妻子和孩子喂鸭喂鹅的情形，那天机盎然的一幕顿时就让唐伯虎呆住了。在唐伯虎看来，眼前的图景是这世界上最动人的田园图画，任凭怎样的丹青高手都难以描摹其万一。沉浸在这巨大的审美愉悦之中，唐伯虎觉得，就是三天不吃饭，也不会感到饥饿。

就整体而言，与《无题》《言志》有着迥然的不同，《贫士吟》充满着贫士的穷愁之苦。家徒四壁，瓮中无米，受人白眼，愧对老妻。看来写就的青山毕竟还比不得真

正的产业,万丈的豪情还是当不得真正的饭吃啊。幸亏最后一首诗还透出一点亮色,否则我们简直会觉得唐寅的精神真的已经被生活的重担完全地压垮了。

那么,《无题》《言志》中那个精神高蹈超迈的唐伯虎,与《贫士吟》中的唐寅,到底哪一个才是真实的呢?

我们认为,它们看似矛盾而同样真实。这也是我们把前两首和后一组诗放在一起进行赏析的原因。只有把它们结合在一起,才能较为完整地展现困窘的经济处境给唐伯虎带来的影响。前两首是表,具有明显的姿态性,是唐伯虎展现在世俗面前高蹈与桀骜的一面;后一组是里,它揭示了困窘的经济处境给唐伯虎的精神造成的压力,展现的是唐伯虎桀骜表象后无奈与世俗的一面。如同一片树叶也有阴阳两面,而正是这相反相成的两面构成了一片完整的树叶;同样,桀骜与无奈,高蹈与世俗,它们看似对立而同样真实,共同构成了一个真实的唐寅。

(韩田鹿)

诗与理学

一、概论

理学与诗，在常人眼里好像是风马牛不相及的事，其实是密切相关、互相贯通的两个意识形态的领域。理学，起于宋，是援道、援佛入儒的产物。也就是说中国哲学，由先秦诸子，孔孟儒学到汉代经学、魏晋玄学、唐代佛学、发展至宋，不断地吸收了中国传统的道家思想和外来的佛释思想，形成新的儒学思想体系，这种新儒学就叫理学。它所以与诗有着密切的关系，是因为理学继承了传统的儒学思想，中国传统儒学，压根儿就与诗有着密切的关系。先秦儒家十分重视诗的社会功能。孔子在《论语·阳货》提出“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名”①。又云“兴于诗，立于礼，成于乐。”②《孟子·万章下》指出“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。”③及至《诗大序》可以说对诗的社会意义作了至高无上的称颂，诗有“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗，先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”④的社会功能。这些言语都反复地被后

① 杨伯峻《论语译注》，第183页，中华书局2010年版。
② 杨伯峻《论语译注》，第80页。
③ 杨伯峻《孟子译注》，第232页，中华书局2010年版。
④ 郭绍虞《中国历代文论选》（第一册），第63页，上海古籍出版社2001年10月新一版。

人重申与阐发,使诗的社会功德论成了儒家文艺思想中最丰富、最突出的内容。儒家论诗的文艺功能可归纳为美刺说,移风易俗说,陶冶情操说,总称起来可以为教化说。儒家论诗还表现为情与理,文与质的统一。因此,从渊源上来说,理学与诗就有了极为密切的关系。

儒家所谓的道、理、质,实际上都是指他们的政治、道德原则而言的,这是社会理性,因而他们论诗的文道合一,情理统一,文质统一,实质上都是用社会理性去统一个体感性,或者说主张以个体感性去服从社会理性,儒家的这种文艺思想滋养的中国诗人,实质上都注重以诗反映社会现实的优良传统,这种优良传统的不断贯彻和长时间的使用固然是好事,但是从另一个侧面也资助了形式主义的产生和发展。

时至宋代,理学的产生使这种主流思想发生了变化,那就是佛,道思想的介入。也就是说佛、道思想介入,为儒学思想增加了新鲜血液,影响到诗,也为中国的诗学理论和诗歌创作增添了新的活力。首先是道家的关于"自然"的思想增强了诗之创作的个体感性,打破了儒家诗学绝对性,凝固性的倾向,使诗歌理论不断丰富和发展,使诗歌创作出现了多样性,动态性的新局面,实现了社会理性与个体感性的统一。尤其是禅学的介入,迁移到诗歌创作,使北宋诗歌理论和创作出现了重视平淡美和重视神韵的倾向,诗人们开始重视神似,将禅宗喜欢"脱露",喜欢将内在思想坦露出来的思想方式引用到诗歌理论和诗歌创作中来。

于是宋代的诗歌创作,由传统儒家执着于关注现实与佛、道的崇尚"自然"结合起来,发展到成熟阶段后,转向崇尚人生的自然体验,这就推动宋诗的创作走上了康庄大道。

理学与诗的关系,即理学与诗之互动,可以分为两个层面。一是理学与诗学的关系,一是理学与诗歌创作的关系。

理学与文学的关系,具体说来理学与诗学的关系是互为的。理学影响了诗学的发展与衍变,反过来,宋代的诗学从某种意义上来讲,也丰富了理学的内涵。宋代自北宋来讲,很少理学纯粹的诗论,虽然有之,很少有人研究,尚处在理想和探索的阶段。理学与诗学的关系,还是要从一般意义的诗学去探索。一般意义的诗学主要是从欧阳修等人的诗论中反映出来。到了南宋,具体说来以宋元之间的大诗

人、诗评家方回来讲，就存在这种力度。方回虽然不是理学家，其理学功底是极其深厚的。因此，方回为诗与理学家诗人有着共同的心理追求，那就是平淡。方回的平淡是历经生新、瘦硬之后的平淡，恰如他对陈师道诗歌的推崇："读后山诗若以色见，以声音求，是行邪道，不见如来。全是骨，全是味，不可与拈花簇叶者相较量也。"①这里说的是内蕴的平淡，又如他对陶渊明的推崇："渊明诗，人皆以为平淡，细读之，极天下之豪放，惟朱文公能知之。咏荆轲、三良、桃源诸篇，其气可见，而托物寄兴于杯酒篱菊之间。"②方回对平淡诗美的欣赏到晚年更明显，这可以从其《文选颜鲍谢诗评》中对颜谢诸人的评论看出。方回对平淡诗歌美学风格的欣赏，正是理学家的人生境界在诗歌审美领域的曲折反映。正如郭绍虞先生所言"道学家重在冲淡之境"。郭先生所说的道学家也就是指北宋的理学家和南宋的一些理学家而言的，这说明诗人方回与理学家有共同的对平淡的心理追求。

具体说来，宋代理学对诗歌的影响，由于理学家诗人对诗歌的热爱和不断地琢磨，不仅推动了诗歌理论的发展，在诗歌创作的局面上使诗之题材、风格及表现方式皆有创新。

北宋理学的发端，开启了北宋诗歌的创新与转换，这种创新与转换主要表现在题材的创新与转换，其题材的创新与转换，主要表现由关注社会现实转移到关注个体人生，其道德伦理的基调不变，其关心社会现实的内容不变，只是增加了一个新的内容，那就是关注个体人生。而关注个体人生，决不偏离主体基调，主要是表现在理学不仅是具有实践理性精神的伦理哲学，也体现为一种寻求成圣成贤的人生追求，一种包括对宇宙、社会和人生之整体理解水平的致广大尽精微的心灵境界。宋代理学家程颐和朱熹的"格物致知"的穷理活动，不仅是对形而上的性理本体的把握，也是一种追寻"孔颜乐处"的人生体验，要求具有仁者胸襟和圣贤气象。理学对人生境界的追求对诗学的影响最为明显。理学家所追求的是诚、仁、乐统一的人生境界，这个境界以伦理道德的善为根本，通过以理节情的修养功夫，从而达到从心所欲而不逾矩的心与理一、天人合一的状态。因而，宋代理学家的本体论、心性

---

① [元]方回选评、李庆甲集评校点《瀛奎律髓汇评》，第577页，上海古籍出版社. 2005年版。

② [元]方回《桐江集》，续修四库全书影印宛委别藏本。

论、功夫论和境界论对其诗学思想都产生了重要影响，而许多有价值的看法出自其境界论，如虚静明理，涵泳自得的诗学思想，以及对赋、比、兴诗歌艺术特征的认可等，诗学思想都是传统儒家诗学思想的发展。从诗歌创作来讲，以邵雍为代表以人生心理体验所作的田园诗可以说是主体修养与隐逸境界的兼容。尤其是以陆九渊为代表的心学本身就是心灵的诗篇，表现了鸢飞戾天、鱼跃于渊的充满自然勃勃生机的境界，其所体验的人道为一的心灵境界，既是道德境界，也是诗意充盈的精神世界。

因为，从更深层的理学层面来看，对平淡的提倡也是理学家所追求的人生境界的审美品格在方回诗学中的曲折反映。对理学来说，功夫所至，即为本体，本体就是境界的归宿。理学家每以清心寡欲为修养功夫，自然对华丽辞藻等充满感性欲追求的诗文加以排斥，强调以理节情，推崇以理为主，这是宋诗重理尚意的深层文化心理。理学家每每强调要平心静气，优游涵泳的态度来读书悟道，自然对平淡的诗文独有心会，在审美风格上也偏于平淡一途。对于刻意雕琢，苦心力索，雕章琢句则多持反对态度，对于古诗的平易质朴则多加推崇。当他们达到仁者浑然与物同体，与理为一，心中洒落的天人合一境界时，就会对平易自然，圆润流利的诗文更感亲切。因此，理学家们的诗歌创作在不经意之中，也吸收诗人的平淡的诗风。

理学对诗歌创作的影响，大都表现在诗歌题材、体裁、风格等各个层面。就诗之题材来讲，诗之社会讽喻题材，是理学家“齐家治国平天下”思想的直接反映，成为充分反映理学家的忧患意识和关心黎民百姓的儒者情怀。这是传统的儒者诗人，在诗歌创作中一贯选择的题材，及至理学的出现，才多了个性体验的内容。

理学家的诗歌创作无不有关心社会现实的讽喻之作，但从另外一角度来讲，理学家的人生境界和个体修养的心理体验，反映在诗歌里，则增加诗之新的内容。例如，邵雍对其修养地“安乐窝”的颂扬和对其田园生活的表现，与诗人之田园诗来比较可以说是“别出心裁”，是从新角度丰富和发展了中国的田园诗。

就审美的角度来说，理学家诗人的诗也推动了新的审美内涵和审美境界向更高和更深的方面发展。

例如，就理学家来讲，无论是北宋的周敦颐、邵雍还是张载都喜欢以天地、日月

乾坤四时为审美框架。极大地拓展了诗之审美空间,形成了豪宕之风。而就审美意象来讲,对中国诗之意象的类别作了填补,丰富和发展。诗人之诗的意象无非是鸟兽草木之名和风花雪月之象。研究者往往将诗之意象分为自然意象和人文意象两大类,具体地再分解且不要说,理学家之诗则为之增添了理学的人文意象。

这种增添的方式,往往是采取了直接迁移手段,诸如理学中的所谓心、理、气、道、性等迁移到诗歌里直接使用,成为诗歌意象,大大地增强了形象化的意义。鉴赏者如果按一般的诗意去理解就会大错而特错,就是说,理学家诗歌里的心、理、气、道、心等范畴迁移到诗歌里成为意象,仍然保持理学的独特意义,从而丰富了中国诗歌意象的客观存在,也增加中国古典诗歌的内涵。

理学家的诗歌创作还采取将理学范畴与诗歌意象璧合或契合起来使用的方式。例如,对气范畴于四时之气的使用,往往是将理学的"四时之气"的范畴与自然界的"四时之气"的意义璧合起来使用,这种璧合是周严的而将"心"、"性"等范畴迁移到诗歌而是采取契合的方式,亦此亦彼,既有哲学的抽象意义,又有诗人对人生独特理的具体意义,这就丰富了中国某些诗歌意象的具体内涵。

对于中国诗歌意境的形成,北宋的理学家们也可以说是有功绩的,他们主张适度,主张平和、平淡,主张自然而然,尤其对中国神韵诗创作的发展是大有裨益的。

就诗歌创作的表现方式来讲,理学家的辩证思维往往介入了这个层面,给中国古典诗歌的创作增添了新的活力。理学家诗人于其诗中很好地处理了大与小、有与无、多与少的关系,这简直是给后辈的一般诗人起到了样板的作用。这使中国的诗歌创作从此克服了呆板化、形式化的倾向,从而呈现出"万紫千红总是春"的状态。

理学的产生,存在与发展,在诗学与诗歌创作两个层面,不断地推动它们的内化和深化,并不断地向前发展。就诗歌理论来讲推动了性情说、神韵说、格调说的完善和成熟,就诗歌创作来讲推动了题材、风格及表现方式的多样化,给中国的古典诗歌创作增添了新的活力。

下面我们试对宋代及元代几位理学家诗人的代表作品作一解读。

二、作品解读

安乐窝中吟(其七)

宋·邵雍

安乐窝中三月期,老来缘会惜芳菲。

自知一赏有分付,谁让黄金无孑遗。

美酒饮教微醉后,好花看到半开时。

这身意思难名状,只恐人间都未知。

邵雍(1011～1077),字尧夫,谥号康节,自号安乐先生、伊川翁,后人称百源先生,北宋哲学家、易学家。程颢曾云:“尧夫,内圣外王之学也!”人称“邵夫子”、“家先生”。著有《观物篇》、《先天图》、《伊川击壤集》、《皇极经世》等。

邵雍一生不求功名,过着隐逸的生活。嘉祐间之时,朝廷诏求天下遗逸名士,留守王拱辰和尹洛以邵雍应诏,授将作监主薄,吕海、吴克推荐他补颍州团练推官,他皆以种种理由推托。富弼、司马光、吕公著等达官贵人十分敬仰他,常与之饮酒作诗,并买园宅送他居住。他依此过着耕种自给的生活,名其居曰“安乐窝”,自号“安乐先生”,而“安乐窝”之命名,则取之“安闲乐道”之意,诗歌多叙述闲居生活的怡然之情。这首七律,是他的闲适诗的代表作。

首颔两联写的是邵雍已是人到老年,在自己的安乐窝中居住了几个月,享受着家庭的温暖,亲人的呵护,没有官场上的尔虞我诈、勾心斗角,闲来园中信步,四周萦绕着花草的芳香,感受的尽是生活的美好。诗人自幼热爱学习,又深受道家思想影响,因此他对名利并不看重,故有“谁让黄金无孑遗”之言。这前四句写出了邵雍心明空无、不忮不求的心境,当可作为“安闲”的诠释。

颈尾两联表达的则是诗人品味自然,陶然忘机的“乐道”之感。诗人认为“美酒饮教微醉后,好花看到半开时”是人生最高享受,也是人生最美的境界。明代李诩《戒庵老人漫笔》卷六:“王伯厚云:张文饶曰:‘处心不可著,著则偏,作事不可尽,尽

则穷……'愚谓邵子诗'夏去休言暑，冬来始讲寒'，则心不着矣，'美酒饮教微醉后，好花看到半开时，'则事不尽矣"。清代赵翼《瓯北诗话》卷十一，将此两句列入"诗人佳句"中。酒"微醉"即可，再要加量到大醉则势必伤心失态；花"半开"为美，开到顶点也就意味着凋谢的来临。"微醉"与"半开"都是诗人希望保持其"适度"的思想方法，使之永远处于良好的状态。凡事物都处于不断的发展变化之中，用易学的概念来说是变易，此诗表现了哲学上的"度"的原理。作者于社会、人生的哲理思考中，使我们享受这未足之态所带来的无穷想象，体味其精神的蓬勃向上。适可而止、半藏半露，有含蓄朦胧之致，令人如含橄榄，回味深长。作者在率意而为、自得其乐的不经意创作中，巧妙地传达出了通达精深的思想。

邵雍是诗人，也是知名学者，这种身份上的两重性使他可以轻松地打通诗歌与学术两个领域，使学术影响渗透到他的诗歌中去。我们读他的诗，可以明显地感受到哲学思想的影响，使得他的诗歌在通达的内容中蕴涵着精深的义理哲思。这首诗中展现的是花前酒醉的名士风流，富有生活气息，充满人生乐趣，虽不着理语，而颇涵理趣。

题大颠堂壁

宋・周敦颐

退之自谓如夫子，原道深排佛老非。

不识大颠何似者，数书珍重更留衣。

周敦颐(1017～1073)，原名敦实，避英宗旧讳改敦颐，字茂叔，号濂溪，道州营道县(今湖南道县)人，晚年定居庐山莲花峰下，以家乡营道之水名"濂溪"命名堂前的小溪和书堂，故世人称之濂溪先生，谥号元公，是北宋著名的思想家、理学家和哲学家。

这首诗写于诗人途经潮阳县灵山古寺之时。周敦颐曾任广东转运判官提点刑狱，因察访到过潮州，在路经潮阳县灵山古寺的时候，瞻仰了大颠和尚生前诵经的厅堂，心有所感，便写下了这首诗。

诗中所涉及的“大颠”是指唐代灵山古寺中的一位和尚。和尚释宝通，号大颠，俗姓陈氏，一说杨姓。韩愈被贬到潮州后听说大颠的盛名，于是三次致书，召请大颠到州衙，两人畅谈十余日，韩愈认为大颠能够超然于形骸之外，因此与之常相往来。后来韩愈迁移江西袁州，又留官衣与大颠以作纪念。

诗歌以韩愈自称开始，“退之自谓如夫子”。接着诗人写到韩愈的《原道》篇，“原道深排佛老非”，韩愈的《原道》攻击佛教和道教学说，极力宣扬儒家的正统观念。然后，诗人笔锋一转，换成了诙谐的语气说道“不识太颠何似者，数书珍重更留衣”。不知道大颠和尚是属于那个流派的，可韩愈却与他交谊甚深，多次写信道珍重，当他要离开潮州时，还留衣与大颠作别。

初读此诗，往往给人一种诗人嘲笑韩愈的感觉，但是经过反复的推敲之后，我们才能体会其中的真正意味。韩愈本身是反对佛教，推崇儒教之人，但却能够和佛法大师——大颠和尚交往，并且相交甚厚，两人互通书信，互留纪念，可见两人关系之密切。由此，我们进行更深一层次的思考，就不难得出这样的道理，周敦颐赞成韩愈与大颠和尚的来往，这种思想也表明了儒、释之间思想的沟通，同时也说明友情是没有界限的。

忆别

宋·张载

柳絮飞时与君别，南楼把酒看明月。
月似当年离别时，柳絮如君何处飞。
千书百书要相就，思君不见令人瘦。
念君情意只如初，顾我形骸已非旧。
朝来有信渡黄河，雁足击书多网罗。
城南城北芳草多，月明如此奈愁何。

张载(1020～1077)，字子厚，世称横渠先生，赐谥明公，北宋大儒，是北宋时期一位重要的思想家、关学的创始人，理学的奠基者之一。所著有《正蒙》、《经学理窟》、

《易说》等，编入《张子全书》。他的著作一直被明清两代政府视为哲学的代表之一，作为科举考试的必读之书。

这是一首怀念友人的诗，诗歌以《忆别》为题，也就是说诗人在回忆着与友人之间的点点滴滴，回忆着两人分别时候的场景。而回忆正是由于对友人的思念，在这种深深的思念情绪的促使下，诗人挥动笔墨，写下了这首怀念友人的诗篇。

诗歌开篇回想起了和友人分别时的情景，“柳絮飞时与君别”点出了时间，柳絮纷飞之时，也就是早春季节。早春本是万物生机的时候，而诗人却要和友人分离，这种反差反而更能体现诗人当时的心境。第二句“南楼把酒看明月”，则写出了地点，二人把酒言欢，共赏明月。接下来，诗人从回忆中回到了现实世界，于是顿发感慨，“月似当年离别时，柳絮如君何处飞”，今夜的明月和当年离别时候的明月是如此的相似，但是柳絮呢，却和友人一样，不知飞向了何处。这两句表面上是写今景与当年之景的区别，实则是想表达物是人非之感和对友人的思念。接下来诗人进一步写对友人的思念，“千书百书要相就”，千万封书信来往，传达思念之情，然后，诗人又将思念具体化，“思君不见令人瘦”，由于思念而导致身心憔悴，身体消瘦。虽然身体憔悴，但是诗人对友人的情意却仍然和当初一样，没有改变，“念君情意只如初”。“顾我形骸已非旧”，情意依旧，但诗人的面貌却已不如昨日。接下来两句诗，诗人又从对友人的思念中跳出来，写到了现实生活，“朝来有信渡黄河，雁足击书多纲罗”。雁，自古以来就是诗人们寄托思乡情绪的鸟类，更是有“鸿雁传书”的典故。在这首诗里，“雁”就是诗人的信使，而诗人还担心着“纲罗”的存在，传达着诗人与友人之间更深一层的惦念之情。最后两句，“城南城北芳草多，月明如此奈愁何”，诗人望着窗外的景色，城南城北皆是芳草如茵，一派欣欣向荣的景象。诗人仰望星空，看见的是一轮明月，但是这轮明月却排解不了诗人的愁绪。

这首《忆别》采用了回忆与现实相交织的手法，写了诗人对友人的无限思念。诗人从回忆入手，回想当年别离场景，又由回忆而想到现在的孤独，又由现在的情景想到二人的思念，最后写现在的思念之深，之切。这首思念友人的诗，充满着诗人真挚的情感，让人读之，便能沉浸到这种情绪当中，深深体会诗人的内心情感。

南安道中

宋·朱熹

晓涧淙流急，秋山寒气深。高蝉多远韵，茂树有余阳。

烟火居民少，荒蹊草露侵。悠悠秋稼晚，寥落岁寒心。

朱熹(1130～1200)，字元晦，一字仲晦，号晦庵、晦翁、考亭先生、云谷老人、沧洲病叟、逆翁。南宋著名的理学家、思想家、哲学家、教育家和诗人。闽学派的代表人物，世称朱子，是孔子、孟子以来最杰出的弘扬儒学的大师。其著作主要有《周易本义》、《易学启蒙》、《朱子语类》等。

朱熹的写景诗往往带有一种清幽的色彩，清寒之气直逼人心脾。这首《南安道中》就是一首清机自饮的山水佳作。诗歌开篇就描写了一片清幽的景象。清幽山涧，潺潺流水，让人一见便产生一种清净之感。而"秋山寒气深"则写出了山景之"寒"，仅仅第一联，就表现出了一种清寒之气。"高蝉"吟唱，声音悠远，树木繁茂，枝叶遍布，山间之景立现眼前。接着，诗人将视角从自然的山水之景，拉入到人世生活，"烟火居民少，荒溪草露侵"。此处人烟稀少，炊烟不多，正是人迹罕至之所，荒芜的小径，野草掩映，寒露侵染，清寒之感油然而生。而诗歌的最后一联，诗人更是直接写出了自己的内心感受，"寥落岁寒心"。李耆卿曾说"晦庵诗音节从陶韦柳中来"。那么朱熹诗中的"寥落岁寒心"和柳宗元山水诗中的"寂寞心"都同样包含着思归念远的悠悠情绪，孤芳自赏的傲兀之气以及知音难觅的孤独感受。

朱熹欣赏清寒幽寂的自然山水之景，善于设置颜色青葱翠绿的景物，用字的选择上也喜用"寒"、"幽"等字，有时还善用"寂处有音"的手法来烘托山林的深幽与寂静。这表明了诗人人格中的孤峭的力量与自然景物中充满孤高清澄意味的因素具有同构的形式。峭壁寒泉、古木苍藤等意象流露出的荒寒冷傲的意味，其实融入的正是一个具有独立意志的思想家的幽独意识。诗人纵情山水，将自己的内心感受融入到自然山水之中，在山水之中寄寓着自己的思想与情志，清幽但不凄苦，情感自然流露，抒发自己的真实情怀，这也就是朱熹山水诗的独特魅力。

大人诗

宋・陆九渊

从来胆大胸膈宽，虎豹亿万虬龙千，从头收拾一口吞。有时此辈未妥贴，哮吼大嚼无毫全。朝饮渤澥水，暮宿昆仑颠。连山以为琴，长河为之弦。万古不传音，吾当为君宣。

陆九渊(1139～1193)，字子静，号象山、象山翁，世人称存斋先生象山先生、陆象山。南宋著名的理学家和教育家，与当时著名的理学家朱熹齐名，史称“朱陆”。他是宋明两代“心学”的开山祖。陆九渊一生不注重著书立说，其语录和少量诗文由其子汇编成《象山先生集》。

陆九渊诗歌创作别具一格与他强调“自立自重，不可随他人脚跟、学他人之言语的高标独立、不陈他人”的思想有关。正是基于其独特的个人思想与诗歌观念，其诗风也显得超迈脱俗，如这首《大人诗》。

这首诗中的大人形象是：胸怀宽广胆识过人，一口能吞万千虎豹虬龙，朝饮渤水，暮宿在昆仑山上。把群山作琴，长河为弦，做出万古绝响之音，诗人由衷的从心底发出要为君向天下人宣告的慨叹。这真是气吞山河，凌云壮志的英姿少年有心而发的豪情。在中国诗歌史上，无论是先秦时期的《诗经》和楚辞，无论是汉魏诗还是唐诗乃至此前的宋诗，如此高大的主体自我形象都没有出现过，也不可能出现。这只能在陆九渊的心学思想基础上，展开对自我形象高度张扬、并与自然相融合。元末明初的著名文学家杨维桢的《大人词》：“有大人，曰铁牛。绛人甲子不能记，曾识庖栖兽尾而蓬头。见炼石之女补天漏，涿鹿之帝杀蚩尤。上与伊同相幼主，下与孔孟游列侯。衣不异。粮不休，男女欲不绝，黄白术不修。其身备万物，成春秋。故能后天身不老，挥斥八极隘九州。太上君，西化人，自谓出于无始劫，荡乎宇宙如虚舟，其生为浮死为休。安知大人自消息，天子不能子，王公不能俦，下顾二子真蜉蝣。”直接受陆九渊心学思想以及《大人诗》的影响，描绘了类似于陆九渊所想象的大人形象。“万古不传音，吾当为君宣”，显示为“往圣继绝学”的少年慧心及志向超群的崇高胸襟。

《大人诗》在诗歌艺术上表现为意象新奇,联想独特,形象鲜明。诗句长短不一,不拘一格。在南宋诗坛上独树一帜。这首诗形象地刻画了凝宇宙万理于一心,含天地万物于一身的理想人格形象。这正是心学所渴望达到的境界。"宇宙便是吾心,吾心即是宇宙"则是这种理想人格形象的高度概括和绝妙注脚。在心学继承人王阳明身上,则体现为一种"豪雄"英姿。但是,诗人并不囿于自我的伤怀情结,而是竭力想去改变现状,带有一种积极入世的人生态度。

湖口阻风登江矶山观涛

元·吴澄

狂风吹入浑欲倒,瑟瑟寒声动秋草。

扪萝径上矶头山,万顷江湖波浩眇。

怒鳞去鬣奔腾来,眩目快心千样好。

向曾观海潍为观,回首匡庐青未了。

玄云作帽深蒙头,五老藏昂元不老。

何时月夜水镜净,漭荡澄虚纳苍昊。

著我峰尖伴老人,坐看海东红日杲。

吴澄(1249～1333),字幼清,晚称伯清。自号草庐,人称草庐先生,江西抚州人。吴澄出于朱门,却私淑陆九渊,而且对前辈学者多方师承,对他们的学术思想多元交融,形成了以"真"、"实"为基点,以人格修养为主要内容,内外合一,形成了一套自己的思想体系。他的哲学思想还向文学思想迁移,对于中国文学理论的发展做出了贡献。

吴澄,作为一个"会合朱陆"的理学家诗人,具有亦此亦彼的辩证思维方式,并使这种理学思维方式迁移到了诗歌理论中。他喜欢融性灵、神韵、格调为一炉的综合表现形式,受这种诗歌理论观点的影响,他的山水诗既表现了时代的精神,也表现了他的个体性灵,而且格调很高,很有韵致。他的《湖口阻风登江矶山观涛》就是这种创作方式的实践。

吴澄这首诗意境恢宏开阔,意象垒如多变,比之唐宋的山水诗,表现方式要复

杂得多。唐代的山水诗,往往是情感与景物自然契合,诗人将主体情感投放到山水景物中,经主体情感与自然物象的融合再造出山水的自然意象来,合着主体的情感才力,主体的精神显示出诗歌的总体意境。诸如,王维著名的山水诗《终南山》中的“太乙近天都,连山到海隅。白云空望合,青霭入看无。”就是以自然意象,表现恢宏的意境。同样是意境恢宏,王维的诗写得空灵,是自然的描摹,他借助人衬托终南山的静穆雄伟和广袤。人,消融在山水景色之中,成为自然意象。诗中虽然有“白云”、“青霭”等意象,却以动写静,显示终南山的雄伟壮观,显示终南山“太乙近天都,连山到海隅。”的主画面和总体意象。“白云”、“青霭”、投宿人与樵夫都是为宏伟壮观的终南山的总体意象服务的。

吴澄《湖口阻风登江矶山观涛》则与王维的表现方式很不相同,吴澄在这首诗中写了山岭,写了惊涛,写了风,也写了云,人在矶头观涛,并“坐看海东红日杲”,可谓决境开阔、气势宏大。然而,诗中的总体意象不是单纯的山,还有与山并存的人,即使是山,吴澄也将其人格化了,他笔下的庐山五老峰“玄云作帽深蒙头,五老藏昂元不老”是人文意象,直接以人文意象介入,写出了五老峰青春常在的活力。他笔下的波涛也是变化多端的,当他登上“扪萝径上矶头山”之时,山下是“万倾江湖波浩眇”,这本来是常态的江湖波涛,因风而起,吴澄又描写其动态的变化“怒鳞云鬓奔腾来”以“龙”表现惊涛骇浪,这也是一种人文意象。吴澄这样表现尚嫌不够,还写了主体感受,“眩目快心千样好”。由此我们可以看出,受陆九渊心学思想影响的吴澄将主体精神扩大到无限,他决不能像信奉佛教的王维那样将主体精神消融到自然景物中去,他要把握主体精神,并将其夸大,“著我峰尖伴老人,坐看海东红日杲”。这就是吴澄的精神境界,这就是吴澄的思想和情怀的内化与外在表现。

吴澄这首诗的意象多种多样,既有“怒鳞云鬓”龙的人文意象,有“玄云作帽深蒙头”的庐山五老峰的人文意象;也有月夜水波“镜净”的自然意象,还有“海东红日杲”的自然意象;甚至有“著我峰尖伴老人”夸大了的主体意象,多种意象汇合在一起。这些意象并不是散在的,而是以主体感情将其交融在一起,只要我们找出这首诗的情感线索,就可明确这一问题,这首诗前两句“狂风吹人浑欲倒,瑟瑟寒风动秋草。”写出了秋风中观涛的主体感受,而“眩目快心千样好”则将主体感受表现得更

明显。至于“回首匡庐青未了”则表现了对山的依恋，“何明月夜水镜净”表现了静态下水的企盼，并通过这种手段将山水相连，布置起宏大的审美框架，主体感情在审美框架中回荡。诗人还要“著我峰尖伴老人，坐看海东红日杲”，这种主体感情的变化如一根红线，贯穿全诗。全诗情感起伏，意象多变，杂而不乱，这是吴澄山水诗的表现方式，也是吴澄诗歌的一个特点。

总之，这首诗通过“扪萝径上矶头山”观涛，再现了“万倾江湖”波涛滚滚的自然景象，表现了诗人吴澄豪迈的情怀，同时，这首诗还通过想象再造了月下静态的山水景象。诗歌运用动静结合的方法，表现了自然界动静合一的自然之理。

山中

元·刘因

山中望塔倚天表，今得全山如立草。

不知天地视全山，何如一粒江湖渺。

平生老眼如层梯，昨日所为今儿嬉。

神功天巧只如此，人力区区能几尔。

世间壮观徒纷纭，尧舜事业犹浮云。

刘因(1249～1293)，一名骃，字梦吉，号静修。保定容城(今河北徐水)人。他以诸葛亮“静以修身”之语自喻，名所居寓含义名字为“静修龛”，人们亦亲切地称其为静修先生，足见其入世的态度。刘因现存有诗歌九百多首，可算元初存诗数量最多的诗人。

刘因不仅是一位著名的理学家，而且是一位著名的诗人。理学家偏于抽象思维，诗人偏于形象思维，刘因这种理学家兼诗人的特殊主体能将两者兼融起来，随之所用地渗透到山水诗的创作中，这只是两种理性思维方式的兼融，更重要的是这两种理性思维与诗人的情感兼融，与诗人的文化意念兼融，于是，在他的山水诗创作中，理趣便屡屡出现。

刘因在诗中深刻形象的表现出山水诗的动态美，他将主体的情感及理性精神投放到山水景物中去，使山水诗情理景交融，形成一种意味深长的理趣。《山中》这

首诗是诗人登高望远,有感而发之作。作登高之诗,杜甫的《望岳》可谓极品。然而,诗,有诗人之诗,有学者之诗,杜甫所表现的"会当凌绝顶,一览众山小"之"小"是表现了诗人登上峰颠之后瞭望群山,看到群山变"小"的一种感觉,这是诗人视觉空间作用的结果。至于群山小到什么程度,杜甫是不会说清楚的,他也不可能说清楚。因为,模糊,是诗人之诗的一种表现方法。学者之诗不这样,学者之诗,不仅要表现情感,而且要融合哲理,更要表现出深远的意境。要两者兼顾,达到这种程度,当然很难。诗人之诗和学者之诗,不是偏于情,就是偏于理;不是偏于虚,就是偏于实。学者之诗,往往要说得明确,情感不足,形象较差,显得有些枯燥,而诗人之诗,情韵虽足,哲理全无。不过,刘因这首诗的表现方式既是诗人之诗的表现方式,又是学者之诗的表现方式。作为诗人之诗,是诗人刘因登高望远所发的感慨,这种感慨中却交融着哲理;作为学者之诗,却充满着激情,并将抽象的哲理用形象内化。"山中望塔倚天表,今得全山如立草",这本是诗人之诗的表现方式,而一个"得"字,却露出学者之诗的端倪,但并不生硬,"不知天地视全山,何如一粒江湖渺",是站在天地的角度看一座山,"视"这个行为是实有的,在诗中是形象的,而"天地"在诗中既是抽象的"天地",又给人以形象的感觉,将形象与哲理交融到这种程度,这是单纯的理学家和单纯的诗人都办不到的。而用沧海一粟的形式来反衬宇宙的广阔,实际上也就是用形象说理,形象化地表现他的"有大如天地"的哲学观点。形象与哲理的完美结合,用艺术形象将抽象的哲理内化,形成了意味深长的理趣。儒释道自然哲理、生活的事理与形象的结合表现在对"有我之境"的开拓。王国维在《人间词话》中谈到:"有我之境",就是"以我观物,故物皆著我之色彩。"刘因通过他对自然的切身体验,以山水为主要意象,将山水生命化,使之富有灵性和神韵,并且,将主体形象意象化,从而将人的感情与山水意象和主体意象相互交融,合而为一,体现了诗人对自然的关照和强烈的主体精神。

总之,刘因这首诗以情理交融的方式表现了他观山的理学家兼诗人的情怀,同时也揭示了大与小、实与空、高与矮的哲理,并充满了主体的激情。因此,这首诗充满了盎然的理趣。

(王素美)

诗与诗论

一、概论

诗歌是我国重要的文体形式,诗论是有关诗歌的理论或批评。诗论可分为以文论诗和以诗论诗两种主要类型,这里讨论的是后一类。

早在先秦时期,《诗经》中少数篇目的作者,谈到了自己写诗的目的和动机。《魏风·葛屦》:"维是褊心,是以为刺。"《小雅·节南山》:"家父作诵,以究王讻。式讹尔心,以畜万邦。"诗人在诗歌中明确地表达了讽刺、讽谏的意图;《大雅·崧高》:"吉甫作诵,其诗孔硕;其风肆好,以赠申伯。"诗人写诗目的,在于颂扬美好的品德。这些诗歌反映了我国第一批诗人对诗歌社会功能的朴素认识,是以诗论诗的萌芽。

汉魏六朝,诗论逐渐发展。《毛诗序》"发乎情,止乎礼义",曹丕"诗赋欲丽",陆机"诗缘情而绮靡",影响深远。刘勰《明诗》篇,探寻了诗歌的源流正变和本质特征;钟嵘《诗品》,则是专门研究诗歌的著作。无论是单篇论文,还是专门著作,都是以文论诗。

唐代开始出现以诗论诗。李白"自从建安来,绮丽不足珍"、"蓬莱文章建安骨,中间小谢又清发"、"清水出芙蓉,天然去雕饰",都是传之不朽的论诗名句。韩愈"李杜文章在,光焰万丈长。不知群儿愚,那用故谤伤",表达了对李、杜的推尊。白居易的《读张籍古乐府》、《寄唐生》,强调诗歌为时为事的政治功能;而《题浔阳楼》、

《读谢灵运诗》,则是对陶渊明、韦应物、谢灵运山水田园诗的认同。杜甫《戏为六绝句》,既有诗歌理论,又有对诗人的评价,开以绝句论诗之先河。李商隐《漫成五章》、郑谷《读前集二首》、司空图《白菊三首》、杜荀鹤《读诸家集》、韦庄《题许浑诗卷》等,显然是受杜甫的启发。后人论诗亦师法杜甫,于是论诗绝句蔚然成风。

宋代出现了大量诗话,欧阳修《六一诗话》自序云:"居士退居汝阴,而集以资闲谈也。"实际上是有关诗的理论或批评。围绕苏、黄诗风的讨论以及江西诗派的兴盛,有力推动了诗歌理论的发展。苏轼在总结历代前人创作经验的基础上,结合自己的创作实践,形成了比较系统的文学思想。他在《送参廖诗》、《书鄢陵王主簿所画折枝》等诗歌中,提出了虚静、物化、传神等诗歌创作理论。黄庭坚"点铁成金""夺胎换骨"成为江西诗派的纲领。他在《病起荆江亭即事》中,概括了陈师道与秦观迥然不同的创作个性,引起时人及后人的关注。陆游《示子遹》提出"工夫在诗外",耐人寻味。叶适对《文选》江淹诗歌的评价,亦颇有见地。此外,陈师道、杨万里、刘克庄等亦有以诗论诗名篇。

吴可《学诗诗》三首,以禅喻诗,龚相、赵蕃都有过和作。曾几"学诗如参禅"、杨万里"参禅学诗无两法"、戴复古"欲参诗律似参禅",都与吴可的诗论有关,诗禅之说几乎成为南宋流行的口头语。严羽《沧浪诗话》,又把以禅喻诗发展到一个新阶段。"而吴可则是由苏轼到严羽这一阶段过程中承先启后的诗禅论者。"①此后,以禅喻诗,多用来讨论诗歌理论。

戴复古《论诗十绝》,以组诗阐说诗理。宗廷辅认为,有宋一代诗学,亦略包此十绝中。宗氏评价过高,"但在论诗诗的历史发展中,首次标明'论诗'字样的,则当推戴复古。"②他继杜甫之后,开创了以诗说理一派。"自杜少陵《戏为六绝句》,开论诗绝句之端,于是作者纷起。其最早者,在南宋有戴石屏的《论诗十绝》,在金有元遗山的《论诗三十首》。此二者都是源本少陵。但是各得其一体。戴氏所作,重在阐说原理;元氏所作,重在衡量作家。这正开了后来论诗绝句的两大支系。"③但以

① 郭绍虞、王文生《中国历代文论选》第二册,第 347 页,上海古籍出版社 1979 年版。
② 张伯伟《中国诗学研究》,第 252 页,辽海出版社 2000 年版。
③ 郭绍虞《中国文学批评史》,第 295、296 页,上海古籍出版社 1986 年版。

戴复古为代表的这一支系，远不如元好问为代表的另一支发达。

金代的诗论，延续宋代余风。王若虚尊苏抑黄，对江西诗派多有斥责。元好问是继杜甫之后又一位诗论大家。他的《论诗三十首》，重在衡量作家，褒贬鲜明，精辟深刻，影响极大。清人论诗绝句，便常以“戏仿元遗山”作为诗题。元代刘秉中《读遗山诗四首》、刘因《跋遗山墨迹》，肯定了元好问的成就。

明代的以诗论诗，成就逊色于前、后。王世贞、谢肇淛、胡应麟，以“漫兴”为诗题，传达了他们的诗歌观念。方孝孺《论诗》五首、都穆《学诗诗》三首、李濂《论诗》二首等，代表了这一时期的成绩。

清代论诗诗，作者林立，规模宏大，盛况空前。清代论诗作者之多，不胜枚举，其中重要者，如袁枚《仿元遗山论诗》、赵翼《论诗五绝》、翁方纲《读剑南诗集》等。清代论诗组诗规模越来越大，如王士禛《戏仿元遗山论诗绝句》三十五首，徐嘉《论诗绝句》五十七首、姚莹《论诗绝句》六十首、林昌彝《论本朝人诗》一百零五首、谢启昆《读全宋诗仿元遗山论诗绝句》高达二百首。由于数量繁多，有人甚至从本集中裁出单行，如陈芸的《小黛轩论诗诗》即是如此。① 清代论诗，别具面目，如王士禛论而不显优劣，谢启昆仅论宋诗，林昌彝单论本朝，舒位用联章绝句专论选诗，陈芸、张佩纶，专门讨论女性诗人。其中王士禛的组诗影响较大；舒位的联章绝句，扩大了论诗绝句的表现空间；陈芸以女性的视角，评论女性诗人，应给予更多关注。

以诗论诗，打破以文论诗的传统，拓展了诗歌的表现形式，丰富了古代文学批评。简练精辟，启人心智，是其突出优点。但局限性也显而易见。由于诗歌体裁的限制，许多地方语义不明，甚至产生歧义，容易造成理解上的障碍。诗无达诂，既是诗歌的魅力，也是论诗诗的弊端。

比较早关注论诗诗这一批评现象的是元代的方回。他在《瀛奎律髓》卷三十六特立“论诗类”，说明他已经认识到这类诗与其他类的不同。但初步的搜集整理，始于清代宗廷辅，他编辑的《古今论诗绝句》，选评了杜甫以下十二家的作品。今人郭绍虞为杜甫《戏为六绝句》作了集解，又为元好问《论诗三十首》作了笺释，汇集众

---

① 参见张伯伟《中国诗学研究》，第 256 页，辽海出版社 2000 年版。

说，并以案语申明己意。羊春秋、张式明、刘庆云等《历代论诗绝句选》，收录五十七家，二百零七篇作品，有注释、有简评。吴世常《论诗绝句二十种辑注》，选杜甫以下二十家诗论，注释汇评。郭绍虞、钱仲联、王蘧常《万首论诗绝句选》四册，以作者时代先后为序，又按诗的内容，编为分类索引，并附有作者索引，为研究者提供了方便。张伯伟《中国诗学研究》的第三辑专门讨论诗论史。

按照诗的不同内容，钱仲联将论诗绝句分为四大类：一、诗学理论。二、作家作品评论。三、论诗歌选集。四、论诗话。[1] 这四类基本囊括了所有论诗诗的内容。这里选其中的三类，即诗歌理论、诗歌批评、选集批评。

二、作品解读

1. 诗歌理论

送参寥师

宋 · 苏轼

上人学苦空，百念已灰冷。剑头惟一吷，焦谷无新颖。

胡为逐吾辈，文字争蔚炳？新诗如玉屑，出语便清警。

退之论草书，万事未尝屏。忧愁不平气，一寓笔所骋。

颇怪浮屠人，视身如丘井。颓然寄淡泊，谁与发豪猛。

细思乃不然，真巧非幻影。欲令诗语妙，无厌空且静。

静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。

咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语当更请。

这是一首送别诗。诗的前两句，写参寥师的生活与精神状态。僧人视人生为苦海，于是遁隐空门，四大皆空，万念俱灭，心灰意冷。三四句用典，一吷，轻轻一吹

---

① 钱仲联《万首论诗绝句 · 前言》第1、2页，人民文学出版社1991年版。

的声音,语本《庄子·则阳》:"惠子曰:夫吹筦也,犹有嗃也;吹剑首者,吷而已矣。尧舜,人之所誉也,道尧舜于戴晋人之前,譬犹一吷也。"焦谷,烧焦的谷子,语本《维摩经》:"如焦谷芽,如石女儿。"新颖,新生的带芒的谷穗。这两句是说僧人心灵的沉寂与容貌的枯槁。

接下来,笔锋一转,用"胡为逐吾辈,文字争蔚炳?"将禅与诗联系起来。诗歌本来是言志或缘情的产物,参寥师哪来的情志,竟然能写出辞采华美,清丽警拔的诗篇呢? 此诗开头是对诗僧之作的评论,而韩愈亦曾评析僧人之书法,故下文自然引出韩愈之论。由此,自然引出韩愈评僧人的书法。

韩愈主张"不平则鸣"。不平之气,发而为文,便成佳作。韩愈论张旭的草书,也贯穿了同样的思想。其《送高闲上人序》云:"张旭善草书,不治他伎俩,喜怒窘穷,忧悲愉佚,怨恨思慕,酣醉无聊,不平有动于心,必于草书焉发之。观于物,见山水崖谷,鸟兽虫鱼……天地事物之变,可喜可愕,一寓于书。"张旭的书法成就,缘于对人生、物色的丰富情感。而高闲上人"师浮屠氏,一死生,解外胶,是其为心,必泊然无所起;其于世,必淡然无所嗜。泊与淡相遭,颓堕委靡,溃败不可收拾。"颓然淡泊,哪来的豪猛之气,能写出张旭那样的书法,只有靠善幻多伎的旁门左道了。

"细思乃不然",又一转,引出对诗歌创作的探讨。苏轼认为,艺术的真巧,不在幻化,而在于空静。静,才能"了群动",静观熙熙攘攘,才能参透人间百态;空,才能"纳万境",空虚心灵,才能容纳自然万象。"阅世走人间",对应"静故了群动";"观身卧云岭",对应"空故纳万境"。

"咸酸"、"至味",是对参寥师的评价。钟嵘的"滋味说"、司空图的"韵味说",都是以味论诗。高明的厨师,以酸咸为料烹饪出美味佳肴,那种甘美的滋味又远远超越了酸、咸的本身。苏轼以此为喻,肯定友人诗歌思与境谐,余味无穷。

结处论诗法。不平则鸣,是一法;空无寂静,也是一法。屈原、韩愈、白居易,有传世名篇;王维、孟浩然、岑参,亦自成一家。苏轼在文学思想上,既强调有为而作,又推尊陶渊明、柳宗元的纤秾简古,可谓兼收并蓄。苏轼的诗文创作更是不拘一格,风格多样。所以,查慎行云:"'诗法不相妨'五字,乃一篇之主宰,非专拈空静也。"(《苏文忠公诗集》卷十七)

示子遹

宋・陆游

我初学诗日，但欲工藻绘。中年始少悟，渐若窥宏大。

怪奇亦间出，如石漱湍濑。数仞李杜墙，常恨欠领会。

元白才倚门，温李真自郐。正令笔扛鼎，亦未造三昧。

诗为六艺一，岂用资狡狯？汝果欲学诗，工夫在诗外。

这首诗是嘉定元年(1208)秋末陆游在山阴作，是一位父亲给儿子讲授自己的诗歌创作历程、创作经验的诗作。

陆游初学写诗，注重的是辞彩之美。步入中年，对诗歌的本质特征有了切实深入的感悟，于是开始有意追求诗歌创作的宏伟雄壮。虽然有时写些险怪奇特的诗篇，也是不平则鸣，有感而发，如同水流冲激岩石所形成的湍濑。

陆游用“数仞墙”赞扬了李白、杜甫的诗歌成就。《论语・子张》篇，子贡曰：“夫子之墙数仞，不得其门而入。”仞，古时八尺或七尺叫做一仞，“数仞李杜墙”，比喻李白、杜甫诗歌的博大精深。陆游常引以为恨的是，自己对李、杜诗歌精神，缺乏深入领会，就像子贡不得入孔子之门。元稹、白居易的诗歌，继承了两汉乐府“感于哀乐”、“缘事而发”的现实精神，为君、为臣、为时、为事而作，也只能说他们靠近了李、杜的大门，尚不能登堂入室；温庭筠、李商隐，更是微不足道，不得与李、杜相提并论了。

笔扛鼎，比喻笔力雄健；造三昧，得到要诀之意。陆游认为，学诗不循李白、杜甫的创作道路，即使笔能扛鼎，也不能得到作诗的要诀。

六艺，这里指诗、书、礼、乐、春秋。狡狯，晋人谓戏为狡狯。诗歌原本是六艺之一，不能当成游戏之资，不能以儿戏的态度对待。

“汝果欲学诗，工夫在诗外。”陆游教诲儿子，从事诗歌创作，应该在诗歌以外下工夫。陆游《读杜诗》云：“空回英概入笔墨，《生民》《清庙》非唐诗。……后世但作诗人看，使我抚几空嗟咨。”同题诗又云：“常憎晚辈言诗史，《清庙》《生民》伯仲间。”高度赞扬了杜甫爱国忧民的仁者情怀。其《自勉》诗云：“学诗当学陶，学书当学颜。

正复不能到，趣乡已可观。养气要使完，处身要使端。勿谓在屋漏，人见汝肝肺。节义实大闲，忠孝后代看。汝随老将死，更勉未死间。”陶渊明的诗歌，颜真卿的书法，值得学习，但更为要的是诗人品德的修养。养气、慎独、节义、忠孝，是陆游立身行道的准则，也是诗歌以外的工夫。

论诗十绝(选五首)

宋·戴复古

文章随世作低昂，变尽风骚到晚唐。
举世吟哦推李杜，时人不识有陈黄。

古今胸次浩江河，才比诸公十倍过。
时把文章供戏谑，不知此体误人多。

曾向吟边问古人，诗家气象贵雄浑。
雕锼太过伤于巧，朴拙惟宜怕近村。

意匠如神变化生，笔端有力任纵横。
须教自我胸中出，切忌随人脚后行。

诗本无形在窈冥，网罗天地运吟情。
有时忽得惊人句，费尽心机做不成。

戴复古(1167～?)，字式之，号石屏，黄岩(今浙江省温岭县)人。南宋晚期著名的江湖派诗人。曾向陆游学诗，也受有晚唐诗的影响。《黄岩新志》云：“其诗远宗少陵，近学剑南，刻意精研，而自有清远之致。”真德秀曰：“戴君诗句高处不减孟浩然。”论诗主妙悟，与严羽同调，但诗学贾岛，又与严羽推崇盛唐不同。有《石屏诗集》、《石屏词》。

《论诗十绝》,重在阐说诗歌原理。戴复古自叙缘起曰:“昭武太守王子文,日与李贾、严羽共观前辈一两家诗及晚唐诗,因有《论诗十绝》。子文见之,谓无甚高论,亦可作诗家小学须知。”据此可知,戴复古是在解读具体作家作品的基础上而形成的理论。

第一首,论文章的盛衰与时代风尚密切相关。表达了对李白、杜甫的尊重以及对黄庭坚、陈师道为首的江西诗派的不满。这是戴复古诗论的宗旨。

戴复古是江湖派里的名家,他的师承比较复杂,“作品受了‘四灵’提倡的晚唐诗的影响,后来又掺杂了些江西派的风格;他有首《自嘲》的词说:‘贾岛形模原自瘦,杜陵言语不妨村。’贾岛是江湖派所谓‘二妙’的一‘妙’,杜甫是江西派所谓‘一祖三宗’的‘祖’,表示他的调停那两个流派的企图。”(钱钟书《宋诗选注》234 页)晚唐诗歌技巧纯熟,创作上值得借鉴,但少了风骚的精神;江西派学杜尊杜,仅得其格律,忽视了社会人生。李杜诗歌既有优美的语言形式,又有丰富的社会内容及充沛的人生情感,他们的诗歌,可以弥补师法黄、陈的不足。江西诗派以杜甫为祖,戴复古尊杜而不抑李,体现了较为宽阔的胸襟。这种观念,显然与严羽“李杜二公正不当优劣”的说法相通。

第二首,明确反对戏谑之文。

刘勰《文心雕龙·明诗》涉及到离合、回文等杂体诗,严羽《沧浪诗话·诗体》讨论更加细致,他认为盘中、回文、反覆等,虽不关诗之轻重,其体制亦古。而建除、字谜、人名、数名、药名、州名等杂体诗,只不过是用来戏谑的把戏,不足效法。阮阅《诗话总龟》卷四十“诙谐门”,记载了唐宋诗人的戏谑之作。如王梵志诗曰:“城外土馒头,馅草在城里。每人吃一个,莫嫌没滋味。”陈亚卿诗曰:“风月前湖近,轩窗半夏凉”、“棋为腊寒呵子下,衣嫌春瘦缩砂裁”,分别隐含了前胡、半夏、呵子、缩砂等药名。杨慎《升庵诗话》卷十四载张打油《雪诗》云:“江山一笼统,井上黑窟笼。黄狗身上白,白狗身上肿。”王士禛《池北偶谈》卷十七载“胡钉铰诗派”;《太平广记》卷五十五“尹用昌”一条载“覆窠”体。“所谓胡钉铰诗派本属俳谐体诗,与打油诗、覆窠体同是一类。”(赵伯陶选注《池北偶谈》216 页)这类诗歌诙谐幽默,多为游戏之作。戴复古所谓“时把文章供戏谑”,说的就是这类杂体诗。

“陶写性灵为我事,流连光景等儿嬉。锦囊言语虽奇绝,不是人间有用诗。”(其五)杜甫《解闷十二首》其七:“陶冶性灵存底物,新诗改罢自长吟。孰知二谢将能事,颇学阴何苦用心。”这里戴复古是接续杜诗所云,肯定诗歌为陶写性灵之事,反对流连光景之作。锦囊言语,用唐代诗人李贺若吟觅句之典。戴复古对这种脱离现实的创作倾向亦予以否定。戴复古认为,戏谑之文,和流连光景的嬉戏诗一样,虽然精巧华丽,但无补于世,不过是白白浪费作者的才华而已。

结合《论诗十绝》第六首来看,戴复古并非泛泛而论,其诗曰:“飘零忧国杜陵老,感遇伤时陈子昂。近日不闻秋鹤唳,乱蝉无数噪斜阳。”南宋中期以后,诗坛寥落,很少见到杜甫、陈子昂那样“忧国”、“伤时”的诗篇。多数诗人流连山水,浪迹江湖,脱离人民,少问国事,诗歌气格日趋卑弱,引起了戴复古的不满。(羊春秋等《历代论诗绝句选》129 页)

第三首,提倡气象雄辉,反对过分雕琢。

气象,指作家的主观之气与客观物象的结合。雄浑,雄壮有力,浑然一体。所谓气象雄浑,就是诗人把饱满充溢的情怀与自然物象紧密结合,构成一种苍劲有力,浑然一体的诗风。

雕锼,雕琢镂刻。文章写作,很难一气呵成,往往经过反复推敲,精雕细琢,方成佳作。“草就篇章只等闲,作诗容易改诗难。玉经雕琢方成器,句要丰腴字要安。”(其十)戴复古深知创作甘苦,并不反对雕琢字句,但修饰过分,便失去了巧夺天工的自然之妙。质朴率真也要适度,否则,不免流于村俗俚语。

第四首,构思写作贵在创新。

意匠,指诗文、绘画等的构思设计。陆机《文赋》云:“辞程才以效伎,意司契而为匠。”刘勰《文心雕龙·章句》云:“裁文匠笔。”构思过程,想象千变万化,思维异常活跃。随着想象的深入,构思逐渐成熟,达到“思理为妙,神与物游”、“登山则情满于山,观海则意溢于海”的最佳状态,这时候下笔写作,才能笔端有力,任意纵横驰骋。

陆机《文赋》云:“谢朝华于已披,启夕秀于未振。”“虽杼轴于予怀,怵他人之我先。苟伤廉而愆义,亦虽爱而必捐。”无论构思阶段,还是形成文章,一定要追求创

新，不能因袭依傍他人，否则有损于道义。刘勰《文心雕龙·神思》亦云："独照之匠，窥意象而运斤。"在他看来，有独到见解的作家，都是凭自己的想象来写作。戴复古与前人的创新精神一脉相承，强调构思之时，要巧妙变化；下笔为文，直抒胸臆，写出自己的真情实感。最忌讳的是，构思伊始便落俗套，写出文章又落入他人窠臼。江西派的末流，一味停留在规模古人，学习古人的阶段，所缺乏的正是戴复古"须教自我胸中出"的创新意识。

第五首，写诗思的来源及灵感的到来及消逝。

杳冥，幽暗、昏暗，《楚辞·九章》："深林杳以冥冥兮。"这里指天地宇宙之中。诗是无形的，但天山的日月星光，地面的山川鸟兽乃至一草一木，无不蕴藏着诗情画意。诗人应当以包括宇宙，网络天地的胸襟怀抱，去发现它，追寻它。戴复古这种观念，是他实际生活的写照。据《台州府志·文苑传》载："（戴复古）生平游踪，自东吴浙，西襄汉，北淮，南越，凡乔岳巨浸，云洞珍苑，空迥绝特之观，慌怪古僻之踪，周遭数千万万里。游历既广，闻见益多，学亦高深而奥密。"游历不仅增长了见闻，提高了学识，更重要的是以自己的眼光，发现了杳冥之中，天地之间蕴涵的无穷诗意。

戴复古说："作诗不可计迟速，每一得句，或经年而成篇。尝见夕照映山，得句云：'夕阳山外山'，自以为奇，欲以'尘世梦中梦'对之，而不惬意。后行村中，春雨方霁，行潦纵横，得'春水渡旁渡'，始相称。'"（金枝山点校《戴复古诗集》第 319 页）苦心搜索多时，眼前之景与心灵相契，顿时灵感响起，于是有了佳句。

这首诗，前两句侧重诗思的培养，主张亲自到自然中观察万事万物；后两句谈诗歌写作过程中，灵感到来之时，文思敏捷，灵感消失之时，思维滞涩。

此外，戴复古还论及诗的格律、用韵问题。如："欲参诗律似参禅，妙趣不由文字传。箇里稍关心有悟，发为言句自超然。"（其七）；"作诗不与作文比，以韵成章怕韵虚。押得韵来如砥柱，动移不得见工夫。"（其九）

继杜甫《戏为六绝句》之后，戴复古以十首诗，集中讨论诗歌理论、诗歌创作问题，这在他以前的论诗诗中，并不多见。而以后的论诗诗，多侧重作家作品的批评，所以这组绝句显得颇为重要，郭绍虞先生以之为杜甫之后的一支论诗大宗，而与元好问的《论诗三十首》平分秋色。然其不足之处亦显而易见，每首诗虽各有主旨，但

看不出一个贯穿组诗的诗学宗旨，整体观照则显得凌乱。

2.诗歌批评

病起荆江亭即事（选一首）

宋·黄庭坚

闭门觅句陈无己，对客挥毫秦少游。

正字不知温饱未，西风吹泪古藤州。

《病起荆江亭即事》是黄庭坚被贬湖北江陵时创作的组诗，这是其中的一首。黄庭坚被贬之后，身心受到极大伤害，病痛孤苦之中，自然想到了自己的友人陈师道和秦观。

前两句，黄庭坚以对比的手法，概括了两人不同的写作状态。

陈师道，字无已，自道"此生精力尽于诗"，以苦吟著称。方东树《昭昧詹言》亦云："无已平时出行，觉有诗思，便急归，拥被卧而思之，呻吟如病者，或累日而后成，真是闭门觅句。"（《昭昧詹言》500页），虚静、苦吟、成篇缓慢，是陈师道的特点。

秦少游，名观，与黄庭坚、陈师道同属苏门。秦观的诗文很细致讲究，也许下笔不会很快，所以朱熹觉得黄庭坚的话需要引申，他说："少游诗甚巧，亦谓之'对客挥毫'者，想他合下得句便巧。"（《朱子语类》卷一百四十）才思敏捷，清丽工巧，所以下笔很快。至于细致讲究，含义深刻的诗作，秦观也不一定下笔很快了。

后两句，写两人的生活经历。正字，陈师道曾当过秘书省正字的小官。他家里很穷，甚至养活不了妻子儿女。其《别三子》云："夫妻死同穴，父子贫贱离。天下宁有此？昔闻今见之！母前三子后，熟视不得追。……小儿襁褓间，抱负有母慈；汝哭犹在耳，我怀人得知！"至今读来，不免潸然。"正字不知温饱未"，是其生活真实写照。藤州，今广西藤县。秦观自雷州贬所北归，死于藤州。"西风吹泪古藤州"，表达了对秦观的深切哀悼之情。

人的秉性不一，陈师道喜欢在虚静中苦吟，秦观却在喧闹中挥洒自如；人的才

性有别，陈师道诗思迟缓，而秦观则才思迅捷。刘勰《文心雕龙·神思》篇云："人之秉才，迟速异分，文之制体，大下殊功。相如含笔而腐毫……张衡研《京》以十年，左思练《都》以一纪。虽有巨文，亦思之缓也。淮南崇朝而赋《骚》，枚皋应诏而成赋，子建援牍而如口诵……虽有短篇，亦思之速也。"黄庭坚此诗并非比较陈、秦优劣，而旨在说明陈师道和秦观各有特点，一个是闭门苦吟，刻意求深；一个是风流潇洒，以巧为能。

全篇在艺术形式上是模仿杜甫《存殁口号》的作法，一首诗里两句讲一个死去的朋友，两句讲一个尚在的朋友，对比之中，深致叹惋，却又含蓄蕴藉，不露痕迹。

论诗诗

金·王若虚

山谷于诗，每与东坡相抗，门人亲党遂谓过之，而今之作者亦多以为然。予尝戏作四绝云：

骏步由来不可追，汗流余子费奔驰。
谁言直待南迁后，始是江西不幸时？

信手拈来世已惊，三江衮衮笔头倾。
莫将险语夸勍敌，公自无劳与若争。

戏论谁知出至公，蝤蛑信美恐生风。
夺胎换骨何多样，都在先生一笑中。

文章自得方为贵，衣钵相传岂是真？
已觉祖师低一著，纷纷法嗣复何人？

王若虚（1174～1243），字从之，号慵夫，入元自称滹南遗老，真定藁城（今属河

北)人。王若虚涉猎广泛,遍及经、史、子、集四部。所著有《滹南遗老集》四十五卷。《四库全书总目》称:“统观全集,偏驳之处诚有,然金、元之间学有根柢者,实无人出若虚右。吴澄称其博学卓识,见之所到,不苟同于众,亦可谓不虚美矣。”(卷一百六十六)《滹南诗话》三卷、《文辨》四卷,奠定了他在文学批评史上的重要地位。

王若虚主张“文章以意为主,以言语为役”,所以他推崇苏轼的舒卷自如和白居易的真实自然;对黄庭坚为代表的江西诗派,王若虚表示了强烈不满,甚至用“剽窃之黠者”怒斥江西诗派的末流。

由诗前小序可知,这四首诗集中反映了他对苏轼、黄庭坚及其追随者的评价。

第一首,以才性论优劣。

王若虚以生动形象的比喻,说明苏轼才思敏捷,卓尔不群,黄庭坚及其追随者,虽然努力追赶,也只能是费尽奔驰,愧汗如流了。世人以为,苏轼被贬南迁,诗作更佳,江西诗派再也无人能与苏轼抗衡。王若虚不同意这样的说法,在他看来,江西诗派的不幸,缘于他们的才华远远赶不上苏轼。

王若虚《滹南诗话》云:“东坡,文中龙也。妙理万物,气吞九州,纵横奔放,若游戏然,莫可测其端倪。鲁直区区持斤斧准绳之说,随其后而与之争,至谓‘未知句法’。……鲁直欲为东坡之迈往而不能,于是高谈句律,旁出样度,务以自立而相抗,然不免居其下也。彼其劳亦甚哉!向使无坡压之,其措意未必至是。世以坡之过海,为鲁直不幸,由明者观之,其不幸也旧矣。”又云:“公雄文大手……盖其天资不凡,辞气迈往,故落笔绝尘耳。”(《滹南诗话》卷中)以才而论,高下分明,王若虚确实抓住了要害。

第二首,以创作显优劣。

作家的才性气质,往往决定了作品风格。苏轼才高辞赡,不尚雕琢,却能出语惊人,宏伟豪放。黄庭坚好用奇险之语、艰深之辞为诗,语徒雕琢,殊无意味,不过是扬雄的《法言》而已。苏轼雄文大笔,根本不屑与之争长较短。

苏轼尝道其为文“如万斛泉源,不择地而出。在平地滔滔汩汩,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣!”(《文说》) 黄庭坚讲究雕琢,喜用奇语,王若虚评之曰:“山谷

之诗，有奇而无妙，有斩绝而无横放，铺张学问以为富，点化腐朽以为新；而浑然天成，如肺肝中流出者，不足也。此所以力追东坡而不及欤！"（《滹南诗话》卷中）以作品论，黄庭坚不及苏轼。

第三首，反对夺胎换骨。

苏轼《书黄鲁直诗后》云："读鲁直诗文，如蝤蛑、江瑶柱，格韵高绝，盘餐尽废，然不可多食，多食则发风动气。"蝤蛑，又叫梭子蟹，海蟹的一类。江瑶柱，蚌类，是珍贵的食品。苏轼以此为喻，指出黄庭坚诗文虽然精美，但其中也有有害的因素，不利于诗歌的健康发展。王若虚认为苏轼的评价非常公允恰当。

夺胎换骨，见于惠洪《冷斋夜话》引山谷语；点铁成金，见黄庭坚《答洪驹父书》。所谓夺胎换骨，就是取古人的文意加以形容；点铁成金，就是取古人的文辞加以点化。这是黄庭坚的文学思想，也是江西诗派的纲领。平心而论，对于初学诗歌写作的人来说，不失为一种便于操作、行之有效的训练方法。遗憾的是，江西诗派把它奉为创作的金科玉律，未免作茧自缚，得不偿失了。王若虚借苏轼的"一笑"，表达了对江西诗派的嘲讽。王若虚在《文辨》中，指斥"江西诸子之诗"，是"斯文之蠹"，在《滹南诗话》中亦怒斥为"剽窃之黠者"，正与此诗之意同。

第四首，提倡自得。

王若虚贵"自得"，这种思想直接受苏轼的影响。苏轼《书黄子思诗集后》云："苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣。"所谓自得，就是诗人对自然物色、社会人生的真情实感。

文章应是个人生命体验和感悟的自然流露，每个创作个体的体验和感悟不同，也就不能按一个套路走下去。他认为："古之诗人，虽趣尚不同，体制不一，要皆出于自得。至其辞达理顺，皆足以名家。何尝有以句法绳人者！鲁直开口论句法，此便是不及古人处。而门徒亲党，以衣钵相传，号称'法嗣'，岂诗之真理也哉！"（《滹南诗话》卷下）沧海桑田，时序轮回，质文递变，但诗人必须抒发自己的感受，不应东施效颦，一味模仿古人的文辞文意。"自得"才是诗文的真谛。

黄庭坚尊杜学杜，只是从技巧上下功夫，已经存在了明显弊端，而那些追随者不能迷途知返，纷纷法嗣，积弊愈深，虽有方回为江西诗派保驾护航，但终究无法遏

止衰颓局势。

论诗三十首(选十首)

金·元好问

汉谣魏什久纷纭，正体无人与细论。
谁是诗中疏凿手？暂教泾渭各清浑。

曹刘坐啸虎生风，四海无人角两雄。
可惜并州刘越石，不教横槊建安中。

一语天然万古新，豪华落尽见真淳。
南窗白日羲皇上，未害渊明是晋人。

纵横诗笔见高情，何物能浇块垒平？
老阮不狂谁会得？出门一笑大江横。

心画心声总失真，文章宁复见为人。
高情千古闲居赋，争信安仁拜路尘。

眼处心生句自神，暗中摸索总非真。
画图临出秦川景，亲到长安有几人？

万古幽人在涧阿，百年孤愤竟如何？
无人说与天随子，春草输赢较几多？

曲学虚荒小说欺，俳谐怒骂岂诗宜？
今人合笑古人拙，除却雅言都不知。

撼树蚍蜉自觉狂，书生技痒爱论量。

老来留得诗千首，却被何人校短长？

元好问(1190～1257)，字裕之，号遗山，太原秀容(今山西忻县)人。金代文学家、史学家。有《元遗山先生全集》。元好问的诗论，集中体现在《论诗三十首》中，此外，还有《杜诗学引》、《东坡诗雅引》、《杨叔能小亨集引》等。他主张诗文要写真情实感，反对生硬晦涩，堆砌典故。

第一首，是元好问的论诗纲领。

汉魏以来的诗歌，诗体屡变，奇正混杂，真伪难辨。正体无人仔细探讨，造成了伪体泛滥成灾。正体，是元好问确立的评诗标准。翁方纲解释为："'正体'云者，其发源长矣。由汉、魏以上推其源，实从《三百篇》得之。盖自杜陵云'别裁伪体''法自儒家'，此后更无有能疏凿河源耳。"(《石洲诗话》卷七)元好问《论诗三十首》，正是以《诗经》的现实主义传统和儒家的诗教为思想基础的。所谓"疏凿手"即疏通河道的能手。元好问开宗明义便以"诗中疏凿手"自任，通过对历代诗人的评价，廓清诗歌的正伪源流

第二首，张扬建安风骨。

曹刘，曹植、刘桢。坐啸，闲坐吟啸。虎生风，《易・乾・文言》："云从龙，风从虎。"故有龙起生云，虎啸生风之说，比喻曹、刘诗歌的慷慨豪迈。钟嵘《诗品》，置曹、刘于上品，评曹植诗曰："骨气奇高。辞采华茂，情兼雅怨，体被文质，粲溢古今，卓尔不群。"评刘桢诗曰："起源出于《古诗》。仗气爱奇，动多振绝，贞骨凌霜，高风跨俗。"曹植、刘桢的豪迈壮丽，缘于他们对《诗经》、《离骚》的继承。他们的诗歌，既有充沛的情感内容，又有华美的语言形式，其他诗人很难达到这样的高度。元好问从建安说起，通过对曹、刘诗歌的高度评价，来确立疏凿的楷模和标准。

刘琨，字越石，生逢乱世，领军作战，备尝艰辛，故其诗善于叙丧乱，多凄凉悲怆之词，诗风刚健挺拔。横槊，横槊赋诗，在战争的间隙赋诗言志。刘琨文武双全，倘若身在建安，必定与曹、刘并驾齐驱。

第三首，提倡自然真淳的诗风。

元好问以"豪华"、"真淳"评价陶诗。在他看来，以陶渊明的才华，完全可以写出辞藻华丽的诗歌，但陶渊明却能脱落铅华，洗尽粉黛，现出真淳厚。这是诗人自我蜕变、不断超越的有意追求。惟其如此，方能"一语天成万古新。"元好问的见解，发前人所未发，确实深得陶渊明诗歌之精髓，所以后人视为定论。后两句，知人论世，写陶渊明不以躬耕为耻的心态及对田园生活的喜爱。

元好问自注此诗云："柳子厚，唐之谢灵运；陶渊明，晋之白乐天。"元好问在《论诗三十首》的第二十首阐释了原因，其诗云："谢客风容映古今，发源谁似柳州深？朱弦一拂遗音在，却是当年寂寞心。"谢灵运不平之气，寄托山水，深而不露；柳宗元山水游记，如《清庙》之瑟，朱弦一拂，壹倡三叹，余味无穷。寂寞之心，发于山水，两人所同，故以柳、谢并称；而陶渊明、白居易写景状物，哀乐往往与人事相接，体现出浓郁的风土人情，故以陶、白相拟。

时代不同，质文递变，元好问论陶、谢、白、柳之异同，旨在确立自然清新，真实质朴评的诗歌标准。

第四首，论人品与文品的统一。

阮籍有《咏怀诗》八十二首。纵横诗笔，是说阮籍诗笔狂放，不受拘束。高情，高尚的品格和情趣。元好问以"块垒"二字，揭示了阮籍诗歌创作的内在动力。魏晋交替之际，名士多不自保，阮籍遂有忧生之嗟。这种郁结于心的不平之气，多借诗酒宣泄出来。后两句写阮籍的品德。与嵇康的刚烈、刘伶的狂放不同，阮籍为人谨慎，口不臧否人物，可那种深藏内心的苦闷，谁能领会到呢？黄庭坚《王充道送水仙花五十枝欣然会心为之作咏》："坐对真成被花恼，出门一笑大江横。"元好问断章取义，用来形容阮籍的情态。出得门来，却是一条大江横在眼前，行不通、走不远，只好一笑了之。《晋书》本传载阮籍"时率意独驾，不由径路，车迹所穷，辄恸哭而反。"无路可走，痛苦无奈，其情可知。阮籍的诗，发言玄远，归趣难求，却真实记录了一代士人的心灵历程。

第五首，论人品和文品相悖。

心声心画，语出扬雄《法言·问神》："言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人

见矣。"嘴上说的,笔下写的,无不传达出人的真情实感。君子立言诚,而小人往往巧言令色,善于伪装,所以元好问认为,心声心画总有失真的时候,仅仅凭文章推测作者的志向怀抱,往往会得出错误的判断。进而以潘岳为例,讨论作家的人格和作品的关系。

潘岳,字安仁,其《闲居赋》表现了他高蹈出尘的隐逸志向,可现实的潘岳人却对着贾谧车子扬起的尘土顶礼膜拜。文章之高情,人品之卑微,形成了巨大反差,于是元好问有了"争信安仁拜路尘"的嗟叹。

第六首,论诗贵物色之真。

眼处,亲眼看到的地方;心生,发自内心的真情实感。陆机《文赋》云:"遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。"钟嵘《诗品序》云:"气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。"刘勰《文心雕龙·神思》篇:"春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。"到自然当中,亲自感受四时万物的变化,由此而产生悲喜之情,才能写出传神动人的篇章。摹拟他人,脱离实际,凭空臆造,写不出真实之境。

秦川,反之长安一代。宋范宽有《秦川图》。这两句是说,学绘画的人只是临摹范宽的《秦川图》,画出长安的景物,并没有亲临实地考察。诗歌创作,不能像绘画临摹那样,一味摹拟古人,应到自然当中体悟万事万物,从而写出兴象浑然,情景交融的佳作。

郭绍虞指出:"元好问所谓'亲到长安',与近人所谓'体验生活',大有不同。近人所指,重在社会生活之现实生活,而元氏所言,只是自然界之景色而已。故其所论与主张模拟,仅能暗中摸索者相较,固高一着,而由于脱离社会生活,亦只能走上神韵一路而已。"(郭绍虞《元好问论诗三十首小笺》第67页)

第七首,批评脱离社会现实的倾向。

这首诗是批评陆龟蒙的。元好问自注云:"天随子诗:'无多药草在南荣,合有新苗次第生。稚子不知名品上,恐随春草斗输赢。'"陆龟蒙,自号天随子。陆诗全篇景语,饶有趣味,却看不见一丝人间烟火。元好问就此发问:万古幽人遁隐山水之中,纵然有百年的孤愤又能怎样呢?后两句意思是,没有人告诉你,春草之间的输赢到底有多少。

陆龟蒙与皮日休齐名，人称“皮陆”，他的乐府诗，反映民间疾苦，讽刺官吏的腐朽，体现了积极入世的情怀。随着唐代帝国的没落，更多的诗人选择了遁隐山林，在与自然物色的亲近中，消释时代带来的痛苦与恐惧。元好问显然对这种逃避社会现实的倾向非常不满。

第八首，反对俳谐怒骂。

黄庭坚《答洪驹父书》云：“东坡文章妙天下，其短处在好骂，慎勿袭其轨也。”于是宗廷辅以为这首诗专传诋苏轼，又云：“或疑其议东坡不应重叠如此。不知此乃先生宗旨所在，射人射马，擒贼擒王，所见既真，故不惮一再弹击也。”（郭绍虞《论诗三十首小笺》第 75 页）黄庭坚所谓“好骂”，是说苏轼诗歌，批评朝政，讥刺弊端。诗本来是吟咏性情的，因为“好骂”，招来祸患。侧重于人生经验的感叹，并非从艺术的角度评论苏诗。由黄庭坚的创作来看，被贬之前，他信奉苏轼的“有为而作”、“不为空言”，惨遭流放，心态内敛，诗歌观念为之一变，由对人生世事的关注，转向了追求格律句法。俳谐怒骂的诗歌，浅薄直露，其体不雅。元好问针对的是创作现象，而不是具体某个诗人。

第九首，排斥秦观。

元好问摘出秦观《春雨》之句，与韩愈的《山石》对比，并用“女郎诗”概括出秦观婉约纤弱的诗风。结合对张华及温庭筠、李商隐的评价，可以看出元好问不欣赏“风云气少，儿女情多”作家作品，喜欢的是刚健豪迈，雄壮有力的诗风。

第十首，原为第三十首。此三十首开端有总论，末尾有总结，组织非常严密。前两是说自己批评前人的作品；后两句是说自己也回受到后人的评说。

《论诗三十首》，单篇看，是作家论；整体看，构成一部诗歌小史。在论诗诗中具有承前启后的重要作用。元好问以后，出现了大量的“戏仿元遗山”的论诗绝句，足见其影响之深远。

戏仿元遗山论诗绝句三十五首（选三首）

清・王士禛

巾角弹棋妙五官，搔头傅粉对邯郸。

风流浊世佳公子，复有才名压建安。

五字清晨登陇首，羌无故实使人思。
定知妙不关文字，已有千秋幼妇词。

十载钤山冰雪情，青词自媚可怜生。
彦回不作中书死，更遣匆匆唱渭城。

王士禛(1634～1711)，字子真、贻上，号阮亭，又号渔洋山人，人称王渔洋，谥文简。新城(今山东桓台)人。有《带经堂集》。又自选其诗为《渔洋山人精华录》。另有笔记《居易录》、《池北偶谈》等。编选《唐贤三昧集》，体现了他的文学思想。他的“神韵说”，与钟嵘“滋味说”、司空图“韵味说”、严羽“兴趣说”一脉相承，是对王、孟山水田园诗歌创作的理论总结。清远、冲淡、含蓄、空灵活脱，是其“神韵说”的主要内容。他注重的是情感与物色关系，情与景浑，自然天成，是其追求的艺术境界。《四库总目提要》云：“国初多以宋诗为宗，宋诗又弊，士祯乃持严羽余论，倡神韵之说以救之，故其推为极轨者，惟王孟韦柳诸家。然《三百篇》尼山所定，其论诗一则谓归于温柔敦厚，一则谓可以兴观群怨，原非以品题泉石，摹绘烟霞。洎乎畸士逸人，各标幽赏，乃别为山水清音，实为诗之一体，不足以尽诗之全也。”(《御选唐宋诗醇》评语)脱离社会生活，忽视兴观群怨，是其症结所在。

第一首，赞美曹氏兄弟多才多艺。

首句写曹丕。他在建安十六年，为五官中郎将、副丞相。《世说新语·巧艺》载“弹棋始自魏宫内，用妆奁戏。文帝于此戏特妙，用手巾角拂之，无不中。”曹丕《典论·自叙》：“余于他戏弄之事少所喜，唯弹棋略尽其巧，少为之赋。”王士禛以巾角、弹棋之妙，写出对曹丕的欣赏。

次句写曹植。《三国志》卷二十一裴注引《魏略》曰：“太祖遣淳诣植。植初得淳，甚喜，延入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉。遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫，谓淳曰：‘邯郸生何如邪?’于是乃更

著衣帻，整仪容。与淳评说混元造化之端，品物区别之意，然后论羲皇以来贤圣名臣烈士优劣之差，次颂古今文章赋诔及当官政事宜所先后，又论用武行兵倚伏之势。乃命厨宰，酒炙交至，坐席默然，无与抗者。及暮，淳归，对其所知，叹植之才，谓之'天人'。"这一连串的举动，实在令人惊诧。王士禛以"搔头傅粉"四字，写出了曹植恃宠自傲，才华横溢，放任不羁的性格。

后两句，推许曹植为建安之杰。风流，即"不著一字，尽得风流。语不涉难，已不堪忧。"（司空图《二十四诗品》）浊世，指世积乱离，风衰俗怨的建安时期。曹植的诗歌"骨气奇高，词采华茂。情兼雅怨，体被文质。"既有充沛的情感内容，又有优美的语言形式，所以钟嵘称之为"建安之杰"。王士禛论诗，以风流相尚，曹植诗歌文质兼备，且有"语不涉难，已不堪忧"的含蓄之美，自然是他的首选。

王士禛论诗，有自己的特点。翁方纲说："论诗从建安说起，此二先生所同也。然渔洋则未加评骘。此即所谓'不著一字'之旨，先生说诗每如此。"（《石洲诗话》卷八）总体看，元好问褒贬鲜明，而王士禛则含而不露。

第二首，论诗贵自然传神。

张华诗云："清晨登陇首，坎壈行山难。岭阪峻阻曲。羊肠独盘桓。"钟嵘《诗品序》云："'清晨登陇首'，羌无故实。"羌，发语词。故实，典故。诗歌本是吟咏性情的，不必拘于事典声病。眼之所见，心之所感，与物相契，发而为诗，自然情与景浑，兴象玲珑，无迹可求。王士禛以为：王维之"雨中山果落，灯下草虫鸣。""明月松间照，清泉石上流。"常建"松际露微月，清光犹为君。"孟浩然"樵子暗相失，草虫寒不闻。"刘昚虚"时有落花至，远随流水香。"皆为妙谛微言，通其解者可语上乘。王士禛倡神韵说，注重诗歌的自然传神，韵味深远，天生化成，而无人工造作的痕迹。而使事用典，堆垛藻饰，往往损伤诗歌的真美。那些"唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求"、"味在酸咸之外"的诗歌，才称得上是绝妙好词。

第三首，论严嵩的诗歌及为人。

王士禛自注云："分宜早年诗有王、韦之风。贵后皆应制腐恶之作。"严嵩，字惟中，分宜人，曾读书钤山十年，为诗古文辞，颇著清誉。有《钤山堂集》。《明史》列入奸臣传，评曰"嵩窃政二十年，溺信恶子，流毒天下，人咸指目为奸臣。"

首句,写严嵩早期的生活创作。诗歌清远淡泊,深得王、韦神韵。次句写严嵩以青词获宠。青词,一种文体。徐师曾《文体明辨序说》:"青词者,方士忏过之词也,或以祈幅,或以荐亡。唯道家用之。其谓密词,则释道通用矣。词用俪语。"世宗好道,严嵩以青词献媚,时人讥为"青词宰相"。三句中彦回,即褚渊。《资治通鉴》卷第一百三十五:"以褚渊为司徒。宾客贺者满座,褚炤叹曰:'彦回少立名行,何意披猖至此!门户不幸,乃复有今日之拜。使彦回作中书郎而死,不当为一名士邪!名德不昌,用复有期颐之寿!'渊固辞不拜。"褚渊为宋中书令,又作齐司徒,故其从弟褚炤有不死败德之叹。此句以彦回比严嵩,是说严嵩如果不作做官,保持早期的冰雪情怀,就不会身败名裂了。第四句揭示"腐恶"之因。王世贞《艺苑卮言》卷八:"昔人夜闻歌渭城甚佳,质明迹之,乃一小民佣酒馆者,捐百缗,予使鬻酒,久之,不复能歌渭城矣。近一江右贵人,强仕之始,诗颇清淡,既涉贵显,虽篇什日繁,而恶道坌出,人怪其故,予曰:'此不能歌渭城也。'"盖名位益登,尘务经心,清思旋乏,遂有平庸腐恶之作。

翁方纲曰:"惟此一首,婉约有致,骂严嵩有味,又不著迹,此即所谓'羚羊挂角'之妙也。但以愚见,如严嵩者,纵使其能诗,亦不直得措一词以骂之。若果通加选辑明诗诸家而及之,或可云不以人废言耳;今于上下古今作《论诗绝句》,乃有论严嵩一首耶?"严嵩为著名奸臣,王士禛论其诗,责其人,旨在强调人品是文品的基础,所谓有德者必有言,与元好问论潘岳有异曲同工之妙。

小黛轩论诗诗(选一首)

清·陈芸

流水栖鸭句有神,阿男犹是女遗民。

如何皆令悲离隐,沦落江湖感喟频?

陈芸(1885~1911),字芸仙,号淑宜,福建侯官(今福建福州)人。聪颖善记,酷爱书籍,尤好清朝闺秀集。有《小黛轩诗集》、《小黛轩论诗诗》二卷。

这是组诗的第一首,先从明遗民诗人说起,作为论诗组诗的起点。诗后自注

云:"纪映淮,字阿男,上元人,归莒州杜李。明末莒州破,夫殉难。节妇奉姑抚孤,守节三十余年。少时作《秦淮诗》,有'栖鸭流水点秋光'之句,王渔洋尚书甚尚之。黄媛介,字皆令,秀水人,与姊贞媛俱擅才华,皆令尤工书画。归杨世功。明末家破,走吴越间,居西冷段家桥,买诗画,著《湖上集》。晚年居金沙,课童蒙,著《离隐诗》,自序云:'古有朝隐、市隐、渔隐、樵隐,予殆以离索之怀,成其肥遁之志焉。'"(《小黛轩论诗诗》卷上)

纪映淮少年时期,因写出"栖鸭流水点秋光"这样清丽自然的诗句,受到王士禛的赏识。亡国丧夫的灾难,终止了诗人的创作。陈芸倾慕其才华,同情其命运,以论诗诗及自注的形式,传其名句,列其行迹,意在传之久远,避免付诸荒烟野草,堙没无闻。

同是遗民诗人,黄媛介在经历亡国破家的遭遇后,写出了《离隐诗》。这种隐,与历代不同,是一种丧失精神家园,无所归依的离群索居的孤独凄凉之隐。陈芸以"悲"字,概括了《离隐诗》的情感基调,而这种悲伤的情感,源于沦落江湖漂泊不定的生活。

以女性的视角,用诗歌的形式论一代女诗人,在诗论史上可谓独一无二。论诗诗共 221 首,所论千余家,可为清朝女诗史之目。

3. 选集批评

读前集二首(选一首)

唐·郑谷

殷璠裁鉴英灵集,颇觉同才得旨深。

何事后来高仲武,品题间气未公心。

郑谷(848～909),字守愚,袁州宜春(江西宜春)人。唐末著名诗人。唐僖宗光启三年(887)进士,官至都官郎中,故有"郑都官"之称。又以《鹧鸪诗》得名,人称郑鹧鸪。曾与许裳、张乔等唱和往还,号"芳林十哲"。欧阳修《六一诗话》云:"其诗极有意思,亦多佳句;但其格不甚高。以其易晓,人家多以教小儿。"(郑文校点《六一

诗话》7 页)原集散佚,存《云台编》。

这首诗评价了唐代两个著名的诗歌选本。

殷璠,丹阳(今属江苏)人,生活在唐玄宗开元、天宝年间。他编选的《河岳英灵集》,选录了盛唐时期常建、李白、王维、陶翰、高适、岑参、王昌龄、阎防等二十四人诗二百三十四首。殷璠在"叙"和"集论"中,标举兴象、风骨,反对轻艳、矫饰。其《叙》独标王维、王昌龄、储光羲三家。其评王维诗云:"词秀调雅,意新理惬,在泉为珠,着壁成绘,一句一字,皆出常境。"所谓"常境",是指语言文字能够描写出来的境界,王维的"落日山水好,漾舟信风归","天寒远山净,日暮长河急",则超出常境,传达出一种难以言状的心境与禅机。殷璠选王昌龄诗 16 首,摘句亦多,评其诗"声峻"、"惊目骇目",称其文"仁有余也",并对其"晚节不矜细行,谤议沸腾,垂历遐荒"境遇深表同情。殷璠称赞储光羲"言博理当,实可谓经国之大才。"评其诗云:"格高调逸,趣远情深,削尽常言,挟风雅之迹,浩然之气。"郑谷对殷璠的选文定篇及鉴赏能力是认同的。而对高仲武《中兴间气集》,则用"未公心"三字给予否定。

高仲武,渤海(今河北南皮)人。(孟二冬《论高仲武〈中兴间气集〉》)其《集序》云:"述者二十六人,诗总一百三十四首,分为两卷,七言附之。"其选诗标准为:"体状风雅,理致清新,观者易心,听者耸耳,则朝野通取,格律兼收。"选家有权根据自己的意愿进行取舍,问题的关键在于是否用同一个标准品评入选的每一位作家。郑谷指责高仲武的品题不公平,有私心,但没有举出例证。许学夷《诗源辩体》卷三六云:"钱、刘、皇甫,所选多非所长。且中唐虽称'钱、刘',而钱实逊刘,郎士元、皇甫诸君,抑又次之。仲武进钱、郎、皇甫而独抑刘,背戾滋甚。其论钱起、皇甫冉,赏其新奇;至论刘,则曰:'诗体虽不新奇,甚能炼饰',是岂可以论大历乎!"显然对高仲武私心钱、郎、皇甫而有意贬损刘长卿表示不满。王士禛《戏仿元遗山论诗绝句》其七云:"中兴高步属钱郎,拈得维摩一瓣香。不解雌黄高仲武,长城何意贬文房。"质疑高仲武为何贬低刘长卿。高仲武评刘长卿云:"长卿有吏干,刚而犯上,两遭迁谪,皆自取之。诗体虽不新奇,甚能炼饰,大抵十首已上,语意稍同,于落句犹甚,思锐才窄也。"对刘长卿的人品和作品的评价确实不高,郑谷所说的"未公心",指的应是诸如此类的品题。

对读文选杜诗成四绝句(选一首)

宋·叶适

江淹杂体意不浅,合采知音列众珍。

拣出陶潜许前辈,添来庾信是新人。

叶适(1150～1223),字正则,永嘉(今浙江温州)人。学者称水心先生。叶适是南宋著名思想家,主张"物之所在,道则在焉",强调道存在于事物本身之中,注重对事物作实际考察。反对当时理学家空谈性理,提倡"事功之学",认为"既无功利,则道义乃无用之虚语。"在史学、文学、政论等方面都有贡献。有《叶适集》。

这首诗,是对江淹杂拟诗的评价。

萧统《文选》卷三十一"杂拟"类,录江淹《杂体诗三十首》。江淹《序》云:"至于世之诸贤,各滞所迷,莫不论甘而忌辛,好丹而非素,岂所谓通方广恕,好远兼爱者哉? ……故玄黄经纬之辨,金碧沉浮之殊,仆以为亦合其美并善而已。今作三十首诗,敩其文体,虽不足品藻源流,庶亦无乖商榷云尔。"(《六臣注文选》732页)他不满论甘忌辛,好丹非素,全凭个人嗜好主观臆断的诗歌批评,分拟汉魏以来三十家"美并善",旨在品藻源流,好远兼爱。

对江淹的拟诗,人们往往以"似"与"不似"进行褒贬。如严羽《沧浪诗话·诗评》云:""拟古惟江文通最长,拟渊明似渊明,拟康乐似康乐,拟左思似左思,拟郭璞似郭璞,独拟李都尉一首,不似西汉耳。"对江淹的摹拟本领,溢于言表。谢榛《四溟诗话》卷一:"江淹拟刘琨,用韵整齐,造语沉着,不如越石吐出心肺。"也是就似与不似立论。

叶适评江淹杂体,以"意不浅"称许,确有所见。钟嵘《诗品·中》评江淹云:"文通诗体总杂,善于摹拟。筋力于王微,成就于谢朓。"所谓"筋力",显然是就江淹的创作而言,并未包括杂体。叶适则以拟陶渊明为例,揭示了江淹拟诗的深意。

惠洪《冷斋夜话》引东坡云:"渊明诗初视若散漫,熟视有奇趣,如曰'日暮巾柴车,路暗光已夕。归人望烟火,稚子候檐隙。'又曰:'采菊东篱下,悠然见南山。'……大率才高意远,则所寓得其妙,遂能如此。"苏轼称赏"才高意远"的四句,正出自江

淹的拟诗《陶征君田居》。

江淹年十三而孤贫，采薪养母，很早步入仕途，亲眼见到过刘宋皇室成员的骨肉相残，又因诗文讽谏，得罪建平王刘景素，被贬吴兴，加之亡妻、丧子的悲痛，使他对人间的生离死别，有了刻骨铭心的体验。这种丰富的人生阅历，是他“合采知音”的基础。江淹采撷众家之长，推研每位知音的创作心理，并融入自己的人生感悟，使容易流于步人后尘的拟诗有了深意。

江淹杂体诗，摹拟了由汉到刘宋 30 位诗人，叶适推许的前辈是陶渊明；江淹未及庾信，而杜甫《戏为六绝句》等多次提及，故曰“添来庾信是新人”。

钟嵘说江淹诗歌的骨力高于王微，王夫之评江淹《寄丘三公》云：“叙事言情，起止不溢，正使心悬天上，忧满人间，故知惟雅人能至所至。”而叶适将杂体“列众珍”与杜甫“转益多师”相提并论，且允为“意不浅”，可谓见解独特。

（田小军）

诗与历史

一、概论

历史是对人类社会过去经历以及客观存在的事实的记载。作为最古老也是最具有文学特质的文学样式和历史一样，诗歌集中地表现、反映社会生活和人的精神世界，是最富于民族性的文学形式之一。诗歌随着人类的文明史一同萌芽、生长，是各民族最初开放出的文明之花。虽然历史总结生存经验，无限接近真实；诗歌超脱利害关系，无限接近变幻，主观抒情为主的诗歌与客观理智的历史走向固然不同，但是诗与史从来都是密切相关的。因为文学艺术的各种形式互相渗透、互相影响，是文艺史上带有规律性的现象。在各种文艺形式中，诗歌相对活泼，具有较强的亲和力——和散文结合，成为散文诗；和戏剧结合，成为歌剧；和历史联姻，成为咏史怀古诗。在人类的历史长河中，诗歌和历史在很大程度上，就如同一个音键上弹奏出的同一种音符，在富有艺术化和想像力的回忆中聚合起来。古人用诗歌反映当时社会现实，不仅吟咏王朝兴替、世事变迁，也褒贬前人的善恶美丑、总结历史的经验教训。“文史相通”一直是人们的共识。

中国是一个历史悠久的国家，又是一个诗的国度。自从孔夫子强调“不学诗，无以言”、“思无邪”以及诗具有兴、观、群、怨的作用以后，诗歌一直被国人所看重，且与政治教化结合起来，被纳入到儒家的礼仪教化范畴。从此诗歌被贴上了温柔

敦厚、哀而不怨的标签，而且同时具有了反映现实的优良传统。由于现实是历史的积累和延伸，诗人对现实世界生活旋律的感悟，自然融有历史的回音。

中国古代诗歌中，以某一或某几个历史人物、事件或古迹为题材，进行歌咏、评论，对古今兴亡成败的经验教训进行关注与思考，藉以抒发表达情志思想的诗歌，在数量上盈箱溢箧，不可胜数，在表现方式上也不尽相同，呈现出咏史、怀古、咏怀和史诗等形态各异的名目。如何对这部分诗歌进行类别界定，古今学者的理解不尽一致。

唐代吕向在为王粲《咏史诗》解题中说："谓览史书，咏其行事得失，或自寄情焉。"清代何焯在评论张协《咏史诗》和左思《咏史八首》时说："咏史者不过美其事而咏叹之，隐括本传，不加藻饰，此正体也。太冲多抒胸臆，乃又其变"，又"题之咏史，其实乃咏怀也"。日僧遍照金刚对"咏史"也有释义："咏史者，读史见古人成败，感而作之。"这三种释义指出了咏史诗的两种体类，即隐括史传、以史为诗的正体或云传体和感慨寄兴、以史咏怀的变体或云论体。

现代学者在对咏史诗概念的界定上也意见不一，见仁见智，各有偏重。主要有三种见解：一是施蛰存、降大任、胡大雷等先生认为咏史诗与怀古诗有别；二是袁行霈、张浩逊等先生认为咏史诗与怀古诗既有联系又有区别；三是陈文华、黄筠、李士龙等先生主张对咏史诗内涵的界定宜粗不宜细，观点较为宽泛，认为凡是古典诗歌中以历史人物或事件为题材，对之进行歌咏、评论，借以抒写感情、发表见解的，甚至只要提及史事的都可视为咏史诗。对咏史诗进行释义的探讨虽迄今为止未成定论，但是我们同意第三种意见，因两者都是咏'古'，又时有交叉，界限并不是很严，遂视咏史与怀古为一类，将"诗心"与"史心"常常同在，素有咏史题材的咏史之作与怀古之作统称为咏史诗。

咏史诗虽以历史为内容，但并非简单地述古叙事，而重在表达识见，言其志向，吟咏胸怀，抒发感情。有的借助对历史人物的追慕和赞赏，表达自己的理想和向往；有的通过对历史人物功过的评说，表达自己的政治信念；有的则是通过对历史人物不幸遭遇的同情，抒发自己的身世感慨。比之别的史学著述，它融述史、抒怀、

议论为一体,“理性情,善伦物,感鬼神”[1],扣人心弦,便于久远流传。总之,咏史诗一般都是有所寄寓的,它熔述史、达识、抒情为一炉,与诗人的时代背景相联系,具有很强的现实意义。

以历史题材为内容的咏史诗在中国古代诗歌史上有悠长传统。

《诗经·大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《大明》、《皇矣》等篇是西周初年的作品,记载和咏叹了周人的起源及其祖先的英雄事迹。这些诗皆以叙事为主,用诗歌的形式记述了古代的历史,虽与后世的咏史诗有着一定的差别,但实为“咏史诗”的滥觞。

战国时期屈原的《离骚》、《天问》、《九章》等作品与后世的“咏史诗”有着较为接近的关系。这些作品中所涉及的历史人物和事件,成为屈原表达政见、述写怀抱以及抒发忧国忧民之情、追求“美政”理想的主要手段。朱自清在《诗言志辨》中说:“后世的比体诗可以说有四大类:咏史、游仙、艳情、咏物……这四体的源头都在王注《楚辞》里。”这种咏史抒怀、借古言志、以史讽时的内容攫取和表现手法后人都有所继承。此期荀况有《成相篇》,引述古帝王贤愚明暗之事为鉴,首开以古鉴今类咏史诗的先河。

最早以“咏史”为题的是班固的五言诗《咏史》诗,全诗以“隐括本传”的性质,讲述了汉文帝时孝女缇萦为赎其父之罪而自愿没身为奴的故事。虽然写法上以叙事为主,不见文采,被钟嵘《诗品》评之为“质木无文”,但这种以专咏历史人事为内容的创作,使“咏史诗”最早与其他类型的诗歌相揖别,自此以后,咏史之作代不乏人,且不断繁盛。

据逯钦立的《先秦汉魏晋南北朝诗》,汉魏六朝时期咏史作家有 80 余人,诗约 165 首。具体而言,两汉时期的咏史作品,由于士人的文学观念的影响,在创作实际上辞赋远多于诗歌。这一时期有西汉东方朔《嗟伯夷》(残诗);东汉班固《咏史》、“长安何纷纷”(残诗)、“延陵轻宝剑”残诗,应季先《美严思王》,佚名《梁父吟》,侯瑾《歌诗》(残诗)。

---

[1] [清]沈德潜《说诗晬语》,第 186 页,人民文学出版社 1979 年版。

魏晋时期，曹操有《短歌行》，历叙了周文王、齐桓公、晋文公的事迹，以乐府咏史，所叙史实虽是表情达意的媒介，但叙事、议论、抒情三者没能做到有机的结合。曹丕的乐府诗《煌煌京洛行》中吟咏了张良、苏秦等8位古人。此后王粲、阮瑀、曹植等都有歌咏"三良"故事的诗歌，是同题共作，虽仍未形成典型的借咏史以抒情，但这清楚地表明了咏史题材的诗歌在相当程度上已经引起了文人们的注意和有意识的创作。值得一提的是曹植有咏史诗共7题8首，如《三良》、《怨歌行》、《惟汉行》、《豫章行》等包含着比较丰富的内容，具有较强的艺术特色。

晋代咏史有阮籍《咏怀·驾言发魏都》，傅玄四言《秋胡行》、五言《秋胡行》、《秦女休行》、《惟汉行》，颜延之的《五君咏》、陶渊明的《咏荆轲》，卢谌《览古诗》(叙蔺相如完璧归赵事)等。南朝咏史有谢瞻《经张子房庙》，郑鲜之《行经张子房庙》，范泰《经汉高庙》等。北朝咏史有常景《赞四君》四首，荀仲举《铜雀台》，王褒《明君词》，庾信《王昭君》等。他们的咏史诗普遍情思兼备、蕴藉深厚，具有先天而来、感人肺腑的诗歌个性和感染力。从这一时期开始，咏史诗独立的诗歌地位和诗体属性得到了确认，中国文人以诗歌咏叹历史的传统也就此开始。

左思《咏史八首》则是咏史诗阵营中一组具有里程碑式的作品。它开创了一个全新的境界——以"直举胸情，非傍诗史"[①]的方式，"不必专咏一人，专咏一事"[②]。这种不再囿于对史事或历史人物的平面描述，是一种新的审视和观照历史的思维方式与审美取境的创作。如"著论准《过秦》，作赋拟《子虚》"、"长啸激清风，志若无东吴"、"左眄澄江湘，右盼定羌胡"等。八首咏史，志高气逸，借古人之酒杯浇自己胸中之块垒，这是作者超迈流俗的旷思高节并追求其实现来投入社会、审视人生的。胡应麟说："《咏史》之名，起自孟坚，但指一事。魏杜挚《赠毋丘俭》，叠用八古人名，堆垛寡变。太冲题实因班(固)，体亦本杜，而造语奇伟，创格新特，错综震荡，逸气干云，遂为古今绝唱。"[③]沈德潜说左思"咏古人而已之性情俱见"。张玉穀说左思《咏史》"或先述己意而以史事证之；或先述史事而以己意断之；或止述己意而史事

① [梁]沈约《宋书·谢灵运传论》，第1779页，中华书局1974年版。
② [清]沈德潜《古诗源》，第166页，中华书局1963年版。
③ [明]胡应麟《诗薮·外篇》，第174页，上海古籍出版社1979年版。

暗合;或止述史事而己意默寓"[1]。左思风力,笔力雄迈。此后的很多咏史诗,大都是沿袭左思所开创的路子。

隋代咏史诗成就不大,仅卢思道的《春夕经行留侯墓》为人所重。

入唐以后,咏史作家层出不穷,代不乏人,作品数量蔚为大观,诗歌的整体成就也登峰造极。初唐时期有李密的《淮阳感秋》,王绩的《过汉故城》,骆宾王的《易水送别》,卢照邻的《长安古意》,陈子昂《燕昭王》、《感遇三十八首》和杜审言的《登襄阳城》等质量较高。

盛唐之时,咏史制作渐多,佳篇绚烂。这些作品总体上音韵流畅、词藻丰赡。诸如张说《邺都引》,孟浩然的《登鹿门山怀古》,王维的《西施咏》、《夷门歌》,李白《古风》、《登金陵凤凰台》、《越中览古》、《乌栖曲》、《经下邳圯桥怀张子房》、《登广武古战场怀古》,杜甫的《蜀相》、《八阵图》、《咏怀古迹五首》、《禹庙》等。诗人们常常把历史的断片描绘于现实的背景之上,古与今融合为一体,发展了史为我用、以我为主的表现手法,甚至能触及到历史深厚雄浑的神秘内核,将历史的反思与自我的感受交织起来,形成了时空交叉的立体结构。

中唐的咏史作品思辨精辟清晰,态度冷峻沉稳。代表佳作如司空曙的《金陵怀古》,李益的《隋宫怨》、《塞下曲》、《汴河曲》,韩愈的《题楚昭王庙》,刘禹锡的《蜀先主庙》、《金陵怀古》、《西塞山怀古》、《金陵五题》,元稹的《行宫》,白居易的《王昭君》、《八骏图》、《隋堤柳》,许浑的《咸阳城东楼》、《汴河亭》、《金陵怀古》等,这些作品多能反映作者自我所处的现实社会,注意阐发史实背后的道德义理,突出诗人的主体地位,努力追求古为今用、以古鉴今。

晚唐时咏史诗数量最盛。这些作品重于直接倾诉瞬间的自我感悟和思索,把主观情感高度克制到近于客观的程度,甚至陶醉于抓拍历史的某个片断并随心所欲地谈论点评,用"以有限观无穷"的方式充分揭示出人类主观感知的缥缈和短暂。如杜牧的《赤壁》、《过华清宫绝句三首》、《题乌江亭》、《泊秦淮》、《题木兰庙》,李商隐的《茂陵》、《楚宫》、《隋宫》、《贾生》、《武侯庙古柏》,温庭筠的《过陈琳墓》、《经五丈

---

① [清]张玉穀《古诗赏析》,第 82 页,上海古籍出版社 2000 年版。

原》、《苏武庙》，李德裕的《东郡怀古二首》，李涉的《怀古》，贾岛的《易水怀古》，皮日休的《馆娃宫怀古五绝》、《汴河怀古二首》，汪遵的《西河》，罗隐的《西施》、《严陵滩》，韦庄的《金陵图》等。晚唐时还出现了集中创作“咏史诗”的、似乎可以称作“专一的诗人”，如胡曾有《咏史诗》三卷、一百五十首，周昙有《咏史诗》八卷、近二百首。此外，五代孙元晏，有咏史组诗七十五首，也是不可多得的力作。

总之，整个唐代的咏史诗，无论思想内容还是艺术手法，都达到了前所未有的高度。他们面对现实，有感而发，对历史题材进行选择熔铸，化为瑰丽雄奇的诗篇，达到了内容与形式的完善统一，或借古咏怀，或针砭时弊，或寄寓感慨，或发表议论，均自出机抒，得心应手。陈子昂、李白均多借史寓讽现实，杜甫的咏史名篇，则将对历史上英雄人物的悲慨与忧时、自慨融为一体，沉郁顿挫，别开生面。刘禹锡咏史多隐射现实之意，白居易咏史，常发议论，喜设理障。周昙的《咏史诗》则以自吟、自注、自评为一体而独具特色。小李杜和温庭筠均是咏史名家，李商隐的咏史诗更达到这一诗体的艺术高峰，而且是后人从总体上未能逾越的高度。他以一种“片面的深刻”的方式，揭示了个性化的阐释接受在历史生成传播过程中所发挥的巨大作用，而这正与张扬个性的中国古典诗性精神相契合，极富魅力。

两宋时期文明昌盛，文化灿烂，各种文体都有长足的发展，咏史诗的创作也蓬勃兴盛。但是由于整体文化倾向趋于内敛，文人们有着较高的躬查自省和逻辑思辨能力，理性化的整体思维模式影响了宋代咏史诗的创作。唐代咏史诗的含蓄蕴藉、寄慨遥深在两宋被强调为立意翻新和议史析史，出现了很多别出心裁、富有理趣的作品。具有代表性的佳作如梅尧臣的《登瓜步山二首》、《淮阴侯庙》、《金陵三首》、《和介甫的〈明妃曲〉》，文彦博《阅史有感》，张方平的《题歌风台》，欧阳修的《再和〈明妃曲〉》，王安石的《明妃曲》、《贾生》、《孟子》，郭祥正的《金陵》，苏轼的《屈原塔》、《李氏园》、《虢国夫人夜游图》，黄庭坚的《徐孺子祠堂》、《书摩崖碑后》，张耒的《读中兴颂碑》，惠洪的《题李愬画像》，李清照的《绝句》、《浯溪中兴颂诗和张文潜》，吕本中的《望金陵偶成两绝》，陈与义的《登岳阳楼》，刘子翚的《汴京纪事》、《双庙》，陆游的《黄州》、《龙兴寺吊少陵先生寓居》、《游锦屏山谒少陵祠堂》、《游诸葛武侯书台》、《明妃曲》、《感昔二首》、《读史》（马周浪迹新丰市）、《读史》（萧相守关成汉业），

范成大的《虞姬墓》、《雷万春墓》、《蔺相如墓》、《丛台》,杨万里的《读严子陵传》,文天祥的《金陵驿》等。这些作品创作上多体现为议论纵横、力矫时弊,发人之所未发,给人以深刻启迪。但不能否认的是,这一时期有些咏史诗过度强调理性思辨,使得部分咏史流为对具体的历史细节的深入挖掘和反思,相应地弱化了诗歌中最为本质的情感因素,也使咏史诗的内在指向变得单一和狭隘,个别甚至陷入浅白尖刻,失去了前代咏史诗的那种震撼人心的悲天悯人和浑厚深沉。

辽金元时期,虽然古典诗歌渐趋衰微,但"咏史诗"却仍不绝如缕。代表作品有萧观音的《怀古》,宇文虚中《在金日作》、《题平辽碑》,元好问的《西园》、《赤壁图》,李汾的《感寓述史杂引五十首》,刘因的《宋理宗书宫扇》、《白沟》,杨载的《题文丞相书梅堂》,虞集的《挽文丞相》,萨都剌的《过居庸关》、《越台怀古》、《过贾似道废宅》等,他们缅怀古人,实则抒发仕途坎坷、居官得祸的感慨;咏叹往事,多为倾诉人世沧桑、富贵无常的体验。这些作品耿直使气,情寄深沉,略无宋诗空疏说理之弊。

明代咏史诗多为士人表达政治主张、道德观念和社会认识的有效工具。他们往往以学者的视野,从历史往昔中搜寻内涵或寓意,将可获得的道德观点、人生态度、政治主张等多方面、多层次、多角度的信息,注入一种意识的或精神的力量,在"怀古"、"览古"中表达对历史的评论与反思。代表作品如刘基的《梁甫吟》《会稽》,高启的《西台恸哭诗(并引)》,《阖闾墓》、《登金陵雨花台望大江》、《张中丞庙》,解缙的《交趾即事》,于谦的《岳忠武王祠》,程敏政的《扬州》、《吊梅宛陵》,李梦阳的《汉京篇》、《朱仙镇庙》、《秋望》,边贡的《谒文山祠》,何景明的《易水行》、《昭烈庙》,杨慎的《武侯庙》,薛蕙的《昭王台》,常伦的《过韩信岭》,谢榛的《榆河晓发》、《行路难》,梁有誉的《姑苏怀古》,唐顺之的《赵州怀古》,张瓒的《韩世忠湖上骑驴图》,李攀龙的《和聂仪部明妃曲四首》,徐渭的《春日过宋诸陵》、《伍公祠》,王世贞的《登太白楼》、《过长平作长平行》,汤显祖的《黄金台》,区大相的《岭上望中原》,袁宏道的《西施山》,王象春的《书项王庙壁》,陈子龙的《扬州》、《重游弇园》、《渡易水》,黄周星的《秋日与杜子过高座寺登雨花台》,夏完淳的《咏史杂成口号》,陈恭尹的《邺中怀古》、《蜀中》、《燕台》,魏禧的《登雨花台》,屈大均的《鲁连台》、《秣陵》、《白门秋望》等。

清代的咏史诗在许多文人的诗作中占有很大的比例。不仅出现了许多咏史诗

专集，还有人专门编纂了丛书。散见于各家诗文集中的咏史作品更难计其数。如《亭林诗集》(包括《集外诗补》)中共收入顾炎武诗作近400首，以咏史为主题的诗约90首，数量较多。究其原因，当时“文字狱”频繁，文士们难以直抒胸臆、指斥时政，转而利用“咏史诗”的发思古之幽情，抒胸中之块垒，曲折影射的特点来传达其真实的思想感情。因而借史抒愤，借史取鉴的诗歌大量产生，造成了清代咏史之作的空前繁荣。代表作品如钱谦益的《金陵后观棋绝句六首》、《后秋兴之十三》，吴伟业的《读汉武帝纪》、《读史杂诗》、《萧何》、《伍员》《过淮阴有感二首》，尤侗的《题韩蕲王庙》，王士禛的《秦淮杂诗》、《南唐后主祠二首》，查慎行的《三闾祠》，袁枚的《咏史》、《马嵬》、《题史阁部遗像》、《谒岳王墓作十五绝句》、《施将军庙》，蒋士铨的《乌江项王庙》，赵翼的《题吟芗所谱〈蔡文姬归汉传奇〉》，黄景仁的《秦淮》，龚自珍的《咏史》、《读公孙弘传》、《夜读〈番禺集〉书其尾》、《己亥杂诗》，黄遵宪的《羊城感赋六首》、《田横岛》，康有为的《秋登越王台》、丘逢甲的《饶平杂诗》等。这些作者往往兼具学者、诗人二重身份于一身，具有良好的学术素质，在创作咏史诗的过程中，通常不由自主地展示出诗人特有的敏锐的学术目光，见前人所未见、言前人所未言，有的感史，有的述史，有的议史，以不同的内容和风格表达了作者各自的思想感情、政治观点和社会态度，很多作品都具有强烈的时代感和深刻的批判性。

但是我们也要认识到，虽然此期不少人都强调咏史的“须扫尽陈言，别出新意”①，可是无论在气质风格上，还是在艺术样式的表达上，明清两代的咏史诗均显出了颇为定型化的一面，都可以被看作是对前人的临摹，不仅失去了魏晋晚唐咏史诗的深情与力度，也没有了宋代咏史诗的机辩与妙趣，越来越趋近于格律化的历史学术随笔，在创新突破上竟无什建树。中国古代咏史诗歌既合乎时间逻辑也合乎艺术规范的在这个时期划上了句号。

总之，中国古代咏史诗的发展史是和中国古代士人的主观心灵史相互纠葛密不可分的。它既为咏史，也为抒怀，既追踪着历史变化的焦点与热点，也以史为鉴，折射出千余年来古代士人主体意识的演进与转折，在对内心或隐或显的展示中，融

---

① [清]邹弢《三借庐笔谈》卷三，丛书集成三编，第七册，第655页，台湾新文丰出版公司1973年版。

汇成一幅幅渗透着古代士人美与丑、爱与恨、困惑与解脱的情感画卷。正如当代诗人雷抒雁所说:诗歌是历史的情感见证。

二、作品解读

咏史八首(其五)

晋·左思

皓天舒白日,灵景耀神州。列宅紫宫里,飞宇若云浮。

峨峨高门内,蔼蔼皆王侯。自非攀龙客,何为欻来游。

被褐出阊阖,高步追许由。振衣千仞冈,濯足万里流。

左思,西晋文学家。《咏史八首》是其最重要的代表作品。作者以组诗的形式,借吟咏历史人物来抒发诗人怀才不遇和对社会黑暗势力的郁结愤激的情感。明代胡应麟在《诗薮》中对这组诗的评价为:"造语奇伟,创格新特,错综震荡,逸气干云。"在我国的诗歌发展史上,《咏史八首》如同谢灵运的"山水诗"和陶渊明的"田园诗"一样,具有里程碑的意义。他在诗歌咏史一体的开拓上,首创"咏史"与"咏怀"的紧密结合,使二者从此成为咏史诗歌创作的一种固化的范式,实为诗歌史上的一大创新,影响后代的鲍照、李白、杜甫、苏轼等人。杨伦在《杜诗镜铨》中评论杜甫的《咏怀古迹五首》时说:"其源出太冲《咏史》"。

在左思的八首咏史诗中,这是写得最神采飞扬的一首。全诗成功地塑造出一个虽然追求建功立业,但是不愿与社会同流合污,亦不汲汲于一己名利,以高士为楷模的鲜明的士人形象。开头四句,沿袭《诗经》的比兴手法,用鲜明的景物对比传达出尖锐强烈的视觉反差,明朗的青天,白日照耀,神州大地浩然光芒,这也为下文迷途知返衬上明朗的背景,慢慢地酝酿、积聚着炽热的情感力量。次四句写王侯权贵们住在皇都,非常的显赫。这一切让攀高结贵、趋势附炎、求取功名利禄的人所垂涎,但是诗人却对这些望而生厌,甚至产生出了后悔自己跻身于仕途的情绪来。当时司马氏统治集团内部的相互残杀,愈演愈烈;整个朝廷已没有象魏文侯、平原

君那种礼贤下士的人物。况且腐败的政治，残酷的杀夺，使荣枯盛辱瞬息万变。“俯仰生荣华，咄嗟复雕枯。”在这样的时代背景下，作者心情并不平静，自语“自非攀龙客，何为欻来游？”迷途知返，他决心离开官场，与权贵们及攀龙附凤之徒彻底决裂；“被褐出阊阖，高步追许由。”阊阖指的是都门。这里以许由为榜样，想让自己也高蹈清白不染尘。最后两句为全诗之题眼：“振衣千仞岗，濯足万里流。”上句形容其高，下句形容其洁。属对工巧而不失自然，隽永含蓄而形象鲜明，是为千古传颂名句。

应该说，左思在这首诗中所采用的历史表述手法是相对单调的，是一种率性而为、直抒胸臆，流露出来的历史观念也是感性的、单纯的。刘熙载曾经说《咏史八首》“似论体”，从本诗看，有述有论，但是论不空发，把晋代寒门士人求功不得、归隐不甘的尴尬心态和盘托出，展示出一代士人充满困惑和痛楚的心灵挣扎。

晋初太康文坛的创作倾向是多刻意摹仿古人作品，很少结合现实实际，而追求辞句华丽和对偶的工整，形成了形式主义的风尚。在这种颓风面前，左思从现实生活出发，精心选择，巧妙地融汇进自己的思想、情感，独树旗帜，以《咏史》为代表，继续建安文学“以情纬文，以文被质”的优秀传统。陈祚明在《采菽堂古诗选》卷十一曾说：“太冲一代伟人，胸次浩落，洒然流咏。似孟德而加以流丽，仿子建而独能贵简。创成一体，垂示千秋。其雄在才，而其高在志。有其才无其志，语必虚矫；有其志而无其才，音难顿挫。”对左思成功的原因是在于才志结合的论断相当正确。

览古

晋·卢谌

赵氏有和璧，天下无不传。秦人来求市，厥价徒空言。

与之将见卖，不与恐致患。简才备行李，图令国命全。

蔺生在下位，缪子称其贤。奉辞驰出境，伏轼径入关。

秦王御殿坐，赵使拥节前。挥袂睨金柱，身玉要俱捐。

连城既伪往，荆玉亦真还。爰在渑池会，二主克交欢。

昭襄欲负力，相如折其端。眦血下沾襟，怒发上冲冠。

西缶终双击，东瑟不只弹。舍生岂不易，处死诚独难。
棱威章台颠，强御亦不干。屈节邯郸中，俛首忍回轩。
廉公何为者，负荆谢厥諐。智勇盖当世，弛张使我叹。

咏史诗除了一般的以古人名、事迹为题的诗作外，还有以“览古”、行经某地、“赋得”为题的。以“览古”命名的目前发现最早的仅有卢谌《览古》诗一首，这里以“览古”为题，取意为对古事的关照和感慨。表明作家在自觉地开拓咏史新领域，使咏史内涵有了一定的拓展。《昭明文选》曾收录此诗。明代徐祯卿《谈艺录》认为此诗直接以“览古”命题，标志着“览古随方而结论”的览古诗的初步形成。作者卢谌，字子谅，范阳涿郡人。东晋大臣，学者。卢谌喜欢老庄之学，又很善于写文章，才高行洁，为一时所推。后在西晋将领刘琨帐下任主簿。刘琨仅存三首，其中两首和卢谌有关，一为《答卢谌》，一为《重赠卢谌》。刘琨被害时，朝廷不敢吊祭，唯有卢谌仗义执言，上表申理。后卢谌至辽西，在北方流离近二十年。辽西被石虎所得后，任命他为中书侍郎、国子祭酒、侍中、中书监等官职。后来冉闵诛石氏，灭掉后赵，卢谌在襄国遇害。

此诗以史传体的形式创作。所谓史传体是指采用传记体式的叙评方式，对古人古事进行咏赞，往往呈现为一人一咏。此类诗在这一时期咏史诗体中占有主要地位，其他如班固《咏史》、张协《咏史》、陶渊明《咏荆轲》、颜延之《五君咏》等。卢谌的《览古》简炼概述蔺相如完璧归赵、渑池折秦等史事，突出了贤相蔺相如智勇双全、宽严得当、以国事为重、从团结出发的高贵品质，也写出了强秦的贪婪和虚伪以及廉颇勇于改过的精神和负荆请罪的诚恳态度。诗中表达了壮志未酬的悲愤感情。全诗前八句由和氏璧缘起，以赵得璧、秦强求的矛盾为事因，次十句叙写蔺相如挥袂金柱，决心身玉俱损等行为，突出他的身手不凡，终得保全了和氏璧于赵。再次八句叙写了渑池会上蔺相如的临机应变和针锋相对，最终挫败了强秦的威势。结尾十句再写蔺相如对廉颇的策略与大义，竟使廉颇负荆请罪，尽释前嫌，握手言欢的美好结局。此诗基本上是对历史故事的叙写，侧重于对古人古事的完整描绘，对史实之外的东西没有再做议论，更没有深意的比兴和寄托，诗人的情志只是随着

对“史”的抒情议论以潜含的状态表达出来，总体上是质实有余而吟咏不足。

禹庙

唐·杜甫

禹庙空山里，秋风落日斜。荒庭垂橘柚，古屋画龙蛇。

云气嘘青壁，江声走白沙。早知乘四载，疏凿控三巴。

诗题中的禹庙，指的是建在忠州（治所在今重庆忠县）临江的一面山崖之上。杜甫于代宗永泰元年（765）出蜀东下，途经忠州时，参谒了这座古庙。全诗紧扣大禹的事迹，缅怀了大禹治水安民的丰功伟绩。

作者开门见山，“禹庙空山里，秋风落日斜。”把禹庙的环境直接呈现在读者面前：禹庙坐落在“空山”之中，作者参谒的时间是在“秋风”中、“落日”时，气氛萧瑟，令人森然。可以想象，在晚霞的涂染下，巍然独峙的禹庙显得相当鲜明和庄严。颔联“荒庭垂橘柚，古屋画龙蛇。”写的是进入庙内的景象。庭院虽然荒芜，建筑虽然古旧，但是橘柚四垂，古屋的墙壁上还残留着龙蛇的画像，这仿佛有一些生机和动感。“垂橘柚”、“画龙蛇”，暗含大禹的典故。据《尚书·禹贡》载，大禹治洪水后，九州人民和远居的“岛夷”民众为了感谢他，遂“厥包桔柚”，就是把丰收的橘柚包裹好进贡给大禹。又《孟子·滕文公》记载由于禹“驱龙蛇而放菹（泽中有水草处）”，使龙蛇也有所归宿。这两个典故正好配合着眼前景物，再由景物显示典事，让人不觉诗人是在用典。前人称赞这两句“用事入化”，是“老杜千古绝技”（《诗薮·内篇》卷四）。这样用典的好处是，对于看出它是用典的，当然更觉意味深浓，为古代英雄的业绩所鼓舞。而对于那些看不出它是用典的，也同样可以欣赏这古色古香、富有生气的古庙景物，从中领会诗人顿挫起伏的感情。颈联“云气嘘青壁，江声走白沙。”写的是作者向庙的四周望去，云雾团团，在长满青苔的古老山崖峭壁间缓缓卷动，耳边传来的是阵阵的江涛澎湃，白浪淘沙，大江在不停地向东方奔腾。这壮观的画面，令人感到大自然的磅礴气势和大禹治理山河的伟大气魄，叠合到一起了。作者被看到的景物与听到的声音所触动，对英雄大禹发出由衷的赞美：“早知乘四载，疏凿

挖三巴。”传说大禹治水到处奔波，水乘舟，陆乘车，泥乘輴，山乘樏，是为“四载”。三巴指巴郡、巴东、巴西（今重庆忠县、云阳、四川阆中等地），传说这一带原为泽国，大禹凿通三峡后始控为陆地。此处可以理解为代指整个长江流域地区。这两句诗很含蓄，意思是说：禹啊，禹啊，我早就耳闻你乘四载、凿三峡、疏长江、控三巴，治理洪水，使长江安然流入大海的英雄事迹，今天亲临现场，目睹遗迹，越发敬佩你的伟大了！

这首诗吟咏的是大禹不惧艰险、为民造福的艰苦奋斗的精神。同时也饱含着作者希望唐王朝能迅速地从安史之乱后中走出来，寄希望于新政，祈盼国家能发扬大禹“乘四载”、“控三巴”的艰苦奋斗的精神，重振山河，把国家治理好。仇兆鳌对此诗曾赞曰：“只此四十字中，风景形胜，庙貌功德，无所不包。其局法谨严，而气象弘壮，读之意味无穷。”并且分析道：“首二秋至禹庙，三四庙中之景，五六庙外之景，末乃因禹庙而遡禹功。”（《杜诗详注》卷一四）从表面上看，杜诗确是如此：层次清晰，“局法谨严”。当然事实上中间二联绝非单纯写景，而“嘘青壁”、“走白沙”，“造物之气势，即神禹之气势也”（《读杜心解》卷三），都紧扣了禹的事迹。所以全诗意脉就如草蛇灰线，似断实连，特别是中间二联的对仗做到了“外文绮交，内义脉注。跗萼相衔，首尾一体”（《文心雕龙·章句》），白居易亦云：“杜诗贯穿古今，尽工尽善，殆过于李。”这也正是杜甫的律诗出类拔萃的重要原因之一。

蜀先主庙

唐·刘禹锡

天下英雄气，千秋尚凛然。势分三足鼎，业复五铢钱。

得相能开国，生儿不象贤。凄凉蜀故伎，来舞魏宫前。

《蜀先主庙》在刘禹锡的五律中传诵较广。此诗是刘禹锡任夔州刺史时所作。蜀先主指的是三国刘备。先主庙故址在夔州（今重庆奉节东）白帝山上。这首咏史之作立意在赞誉英雄，鄙薄庸碌。

全诗首联“天下英雄气，千秋尚凛然。”即直接咏叹三国历史，“天下”二字从空

间上领起，气象高拔，境界雄阔。《三国志·蜀志·先主传》中曹操曾对刘备说："天下英雄，唯使君与操耳"。"千秋"二字从时间上概括，古今贯穿，突出刘备的英雄气概真可谓顶天立地，经历千秋万代威风凛凛至今依然。"气"字最绝，有庙堂气象。纪昀说："起二句确是先主庙，妙似不用事者。"下联"尚凛然"三字既是面对刘备的庙宇所产生的肃然起敬之感受，也是千百年来人们对刘备叱咤风云的英雄气概的感受。颔联紧承前面，论述刘备的英雄业绩，战乱局势中刘备与魏、吴鼎足而立，三分天下，雄心勃勃立誓复兴汉室，并且统一铸钱。"业复五铢钱"纯用民谣中语，五铢钱是汉武帝时的货币。王莽代汉时，曾废五铢钱，至光武帝时，又从马援奏重铸，天下称便。这里以光武帝恢复五铢钱，比喻刘备想复兴汉室。此联的对仗自成巧思，浑然天成。颈联"得相能开国，生儿不象贤。"进一步指出刘备功业之不能卒成，虽三顾茅庐得到贤相孔明，可以说开国已有能臣相辅佐，但是生了个儿子阿斗却愚昧昏聩，不是一个明君。先主创业已经很难，但是守成更难，更何况是一个不肖之子来守成，致使蜀国的基业被他葬送，实在让后人叹惜。作者认为这是一个深刻的历史教训，所以特以"不象贤"加以指出。父贤子不肖，正反对比，具有词意颉颃、声情顿挫之妙。最后尾联"凄凉蜀故伎，来舞魏宫前。"继续扩展视野，咏叹原先蜀汉宫廷的歌妓们的命运是多么可悲，如今要在魏王的殿前欢歌曼舞。字里行间，渗透着对于刘备身后事业消亡的无限嗟叹之情。刘禹锡咏史怀古，着眼点当然还在于当世。唐王朝有过开元盛世，但到了诗人所处的时代，已经日薄西山，国势日益衰颓。然而执政者仍然那样昏庸荒唐，甚至一再打击、迫害像刘禹锡那样的革新者，这使人感慨万千。

从全诗的构思来看，前四句写盛德，后四句写业衰，在鲜明的对比中，道出了古今兴亡的一个深刻教训。全诗措词精警凝炼，沉着超迈，并以形象的感染力，垂戒无穷，这也许就是它千百年来一直传诵不息的原因。总的来看，首句似是泛语，实有针对性，颔联咏功业，颈联说人事，转接之间，富于变化；五、六句的褒贬对比即金性尧所谓的"爱憎格"。首尾形成鲜明的对照，促人去思考其中极其深刻的历史教训。《后村诗话》称此诗"雄浑老苍，沉着痛快，小家数不能及也"。《瀛奎律髓汇评》引纪昀语："句句精拔"。

旧将军

唐・李商隐

云台高议正纷纷，谁定当时荡寇勋？

日暮灞陵原上猎，李将军是旧将军。

李商隐的《旧将军》诗，吟咏的是汉武帝时抗击匈奴的名将李广功勋卓著而不为重用，并且在一度退隐期间曾经遭受轻视的境遇。西汉名将李广有段时间在家闲居，一日打猎入山，在朋友家饮酒至夜，回家经过灞陵亭，此时已到宵禁时间，遂被灞陵尉斥骂，不准通行。有人劝说："这是前任李将军。"灞陵尉道："就是现任将军，也不许犯禁夜行，何况你这个前任将军。"以李广那样立大功的人，一到退休林下，失去权势，便为一个小小尉官所瞧不起。此典多被形容人间的势利。李商隐在这首诗里，既为讽古也是讽今，所谓讽古讽今，就是以反面的历史人物或事件为题材，描叙、议论历史，以达到警戒、讽谕当时的目的。一般有两种形式，一是同一首诗中有几个吟讽对象，亦颂亦讽，但以讽为主，颂为讽用。二是同一首诗中，所有吟咏对象都处于被讽的地位，但有主次之分，次为主辅，突现讽意。本诗属于前一种情况。

这首诗的第一、二句是说云台上议论纷纷，一直不能决定谁是当今扫荡敌人的功首要臣。第三、四句用李广被灞陵尉轻视的典故，表达诗人对李广将军多舛命运的深切同情。如果说仅以此为对全诗的最终理解，也是可以的。但是，作为李商隐的咏史诗，若能结合当时的社会政治背景来解读，可能此诗的意思要丰富得多。

首先我们先了解一下"云台"的含义。东汉永平三年(公元六0年)，汉明帝下令把辅助光武帝建立中兴大业的三十二位功臣画像于云台。于是在后世的文学词汇中，"云台"就成了一个论功行赏的地方。李商隐在这首的第三、四句概括的典事，若联系前两句，可以知道这首诗是写一个功高的将军，非但不能画像于"云台"，而且又为卑官小吏所轻视。那么，李商隐所同情的"旧将军"在当时是不是会真有其人呢？翻开那个时代的历史，我们可以发现名臣李德裕的一段遭遇最为相像。因为唐武宗会昌年间，李德裕再次为相期间，削夺藩镇和宦官之权，革除种种弊政，对

社会上的一些腐朽现象进行清理。这些新政举措，使唐王朝呈现出中兴的一脉余晖。但好景不长，公元847年，宣宗李忱即位，起用牛党人物，不问社稷安危，务改会昌之政，把李德裕一贬再贬。大中二年七月，宣宗曾有命令继承太宗的故事，增画功臣图像于凌烟阁（功能如同“云台”）上，想必当时一定有不少的纷纷议论，谁应该算是功臣。当时李德裕有攘回纥、定泽潞之功，可是非但没有被定为功臣，而且已于上年贬官为潮州司马。当年十一月，再贬为崖州司户参军。李商隐这首诗，一般认为作于大中二年。这里为李德裕鸣不平，情事应该是完全符合的，冯浩的笺释也是持这种观点。李商隐的咏史类涉政诗在这段时间的创作上形成了一个高峰。除《旧将军》外，他还写有《李卫公》、《漫成五章》、《钧天》、《九日》等诗篇，以鲜明的爱憎抨击时政，矛头直指大中黑暗的朋党政治。

其次，我们认为，这首咏史讽刺诗实际上是吟咏了三个对象的：一是空谈国事、不懂军政但却争功不已的权贵，是为讽刺；二是抗击匈奴的李广将军，此为歌颂；三是侮辱李广将军的小官吏灞陵尉，也为讽刺。诗人既为有功而无赏的李广鸣不平，又把讽刺矛头指向朝廷争功逐利的官僚。诗的主讽对象应是昏庸的朝官，至于侮辱李广的灞陵尉，只是随手的讽刺。李商隐借汉讽唐的意图是很清楚的，即暗刺当朝歧视有功之臣的做法。这样一来，我们再回过头来体会诗人的用典，可以发现本诗用典相当贴切，真是一首艺术手法很高明的咏史讽喻诗。有时我们在理解诗意时，还真不能停留在诗歌文本的表面，以为只要把文字上的表面意思搞清楚就可以了。其实还应该读破文本，不断探寻文本的深层意义，这样，我们才不会被文本的表层含义所苑囿。

其三，本诗的韵律结构（自然停顿）还是值得一提的。在近体诗中，七言绝句的末句韵律结构一般是“二——二——三”等句式，如“千里江陵一日还”、“门泊东吴万里船”、“古来征战几人回”等等，但是在结句上使用“三————三”的则不多见。本诗的结句“李将军是旧将军”正是“三————三”韵律结构。我们说作者总是力求让他的诗句的意义节奏与音律节奏保持一致，使人读起来既能使声音入耳，而且在理解诗意上也能畅通无阻”。李商隐这里用“李将军是旧将军”这种“三————三”韵律结构，就是为了准确地状写李将军与旧将军之间的含蓄关

系而做的一种选择。这种节奏韵律虽然突破了常例,但是意义节奏与韵律节奏却并不冲突,反而结合得更为自然、巧妙。其实这种“三——一——三”韵律结构在李商隐的诗歌中还有存在,如《日射》:“日射纱窗风撼扉,香罗拭手春事违。回廊四合掩寂寞,碧鹦鹉对红蔷薇。”中的第四句;《写意》中第三、四句:“人间路有潼江险,天外山惟玉垒深。”;《漫成五章》第二首“杜操持事略齐,三才万象共端倪。集仙殿与金銮殿,可是苍蝇惑曙鸡。”中的第三句等。当然我们在这里提出这一点并不是说“三——一——三”韵律结构有多么的好,这种句式毕竟不是主流。我们只是想说,正是由于这些句式的出现才使得李义山的诗或者说一些唐诗变得更加丰富多彩起来。

商鞅

宋·王安石

自古驱民在信诚,一言为重百金轻。

今人未可非商鞅,商鞅能令政必行。

我们知道王安石的变法在执行过程中遇到了保守势力的坚决反对,他们将王安石比作商鞅,进行诬蔑和攻击,在当时的政坛掀起了一场轩然大波。作为变法的坚定实施者,王安石没有妥协,在神宗皇帝的支持下,仍然坚持变法革新的立场和主张。这首《商鞅》咏史诗,充分肯定了战国时期政治家商鞅在秦国的变法活动,以“信诚”和“言重金轻”强调国家要言而有信,开诚布公,这样才能取信于民,国家的政策法令才能得以贯彻执行。

此诗从治理百姓的措施上起笔,“自古驱民在信诚”指出从古至今,管理百姓在于讲诚信,要说到做到,“一言为重百金轻。”以一言为重,以百金为轻。“今人未可非商鞅,商鞅能令政必行。”商鞅就很讲信用,你们这些变法的反对派怎能随便指责商鞅呢,要是有商鞅那种不屈不挠的精神,新法怎能不顺利推广?如果法治得以通行,成为天下人一体遵行之规范,则万事万物皆有可遵循之矩,国家社会就会井然有序。王安石既是借古喻今,也是借题发挥,表明作者的政治观念和人生观念,强调了建立有效的国家机器的重要作用。

这首诗以古喻今,驳斥"今人"对商鞅的非难和指责,当然这也就需要王安石站出来驳斥保守势力对新法和他本人的攻击和诬蔑。联系他的"不畏浮云遮望眼"(《登飞来峰》)的顽强的斗争精神和高瞻远瞩的恢弘气概,以及"如何勤苦尚凶饥?"(《郊行》)中对黎民苍生的关怀和同情,王安石这里所强调的"驱民在信诚",不仅是他爱国爱民思想的表现,是值得肯定的,而且也是极富远见的。

有人说中国五千年的文明史,同时又是五千年的"人治史"。寄希望于得遇明君贤臣,是千古文士从政施展抱负的理想境界,是有志于治国平天下者的唯一寄托。能臣商鞅之被启用,即是与明君秦孝公的有效配合。这,正暴露了中国千百年"人治"社会的悲哀,更从侧面反映了依法治国的必要。商鞅的品质在于他勇于革新,并且不畏权贵,而社会需要进步,就要不断"变",这是进步的必要过程,当然在此过程中必会遇到阻挠,需要勇于坚持,这便是它的现实意义。

哀郢(其一)

宋·陆游

远接商周祚最长,北盟齐晋势争强。

章华歌舞终萧瑟,云梦风烟旧莽苍。

草合故宫惟雁起,盗穿荒冢有狐藏。

离骚未尽灵均恨,志士千秋泪满裳。

乾道六年(1170)夏,陆游离家入蜀,前往夔州(今重庆奉节)任通判。九月中旬,船行经过了湖北江陵,这里曾是楚国郢都所在地,他触景生情,怀古伤今,写下了《哀郢》的七言律诗两首,这是其中的第一首。作者既为怀念伟大的爱国主义诗人屈原,也为抒发自己炽烈的爱国情怀。屈原亦曾有《哀郢》同题之作,为《楚辞》九章之一。屈原的所谓"哀郢",即哀悼楚之国都被秦国攻陷、楚怀王受辱于秦,百姓流离失所之事,原作情感表达十分沉重,家国之恨、身世之感以及使命之感交织在一起,充分体现了屈原的爱国情怀。

这首悼古伤今的抒怀诗,既为咏史也为抒怀。首二句缅怀楚国的历史悠久,继

承商的封号，国祚久长，而且结盟北方的齐、晋，与其他诸侯争霸。中间四句用对偶的形式，写出作者经过郢都时的所见所感，当年歌舞阵阵的章华台现在一片荒凉，大雁在野草淹没的故宫遗址畔不时飞起，狐兔以盗墓贼所洞穿的荒坟修筑为它们的家园，一切都显得是那么的莽莽苍苍。作者寓情于景，描绘出一幅迷离恍惚、虚实相映的画面。最后两句以古喻今，抒发了作者对屈原的无限怀念，“灵均恨”，既是屈原在《离骚》、《哀郢》等作品中所无法言表、无法尽情宣泄所谓家国无穷的感慨，也是陆游在这首诗中所要表达的与屈原一般遭遇的叹息，同时这也是作者对南宋黑暗政治的不满之映射。诗人怀才不遇、壮志难酬而忧国之心不老，与屈原经历相似而产生强烈共鸣，怎不“志士千秋泪满裳”？陆游《哀郢》其二曰：“荆州十月早梅春，徂岁真同下阪轮。天地何心穷壮士？江湖自古著羁臣。淋漓痛饮长亭暮，慷慨悲歌白发新。欲吊章华无处问，废城霜露湿荆榛。”淳熙五年(1178)五月，陆游又写了《楚城》：“江上荒城猿鸟悲，隔江便是屈原祠。一千五百年间事，只有滩声似旧时。”皆抒发同一感慨。唐代李白曾在《江上吟》写到：“屈平词赋悬日月，楚王台榭空山丘。兴酣落笔摇五岳，诗成笑傲凌沧洲。”千百年来志士仁人都在为屈原的遭遇而嗟叹。

全诗以议论起笔，咏史开端，中间两联写景，以抒情结束，寄托了作者深深的忧国之深情。杨万里在《跋陆务观剑南诗稿》中评论陆游诗歌时有“尽拾灵均怨句新”，说得很有道理。

修史漫兴

清・赵翼

史局虚惭费月餐，古今历历作闲观。
千秋于我宜何置，寸管论人固不难。
高焰辉檠红烛炬，古香浮砚翠螺丸。
只输小宋风流处，少个浓妆伴夜阑。

赵翼字云崧，一字耘崧，号瓯北，又号裘萼，晚号三半老人。清代文学家、史学

家。长于史学,考据精赅。论诗主"独创",反摹拟。五、七言古诗中有些作品,嘲讽理学,隐寓对时政不满。与袁枚、张问陶并称清代性灵派三大家。所著《廿二史札记》与王鸣盛《十七史商榷》、钱大昕《二十二史考异》合称三大史学名著。诗题《修史漫兴》其实距离咏史已经很远了,作者以修史出发,引申出生活的闲思,这里客观的历史与主观的修史并非完全对立,因为历史已经不是作者感兴的某个契合的支点,而是成了作者调侃当下修史之主体的一己之思在修史过程中的凌驾作用的一个噱头。

全诗以"史局虚惭费月餐,古今历历作闲观"起笔,"虚惭"讲的是在修史局内的工作"清闲",每月徒耗国家的薪俸,真是让人惭愧啊。古往今来的历史一幕一幕全被我作为闲余观赏。颔联紧接上面:"千秋于我宜何置,寸管论人固不难。"是说千秋往事对我来说如何评论或处置,以我方寸之笔如何议论一点都不算困难。颈联抛开了可以任由作者处置评议的千秋历史,把视野带到了现实中史局内部的陈设,"高焰辉檠红烛炬,古香浮砚翠螺丸。"这里有焰火高高的红烛和装饰着翠螺丸的古色古香的砚台。在如此的条件下修史,应该很满意了吧?答案竟是否定的,因为,在作者看来:"只输小宋风流处,少个浓妆伴夜阑。"诗中"小宋"指的是北宋史学家宋祁。宋祁与其兄宋庠并有文名,时称"二宋"。宋祁能诗文,语言工丽,《玉楼春》词中有"红杏枝头春意闹"之句,世称"红杏尚书"。尾联以调侃的语调说的是在如此好的办公条件下,输给宋祁的是,修史直到深夜时,身边少了浓妆的美女相伴灯下,这是仅有的不足啊。

全诗已经失去了历代咏史诗的隽永或深沉,以玩世不恭的态度对待历史,不仅把观念化的史学和物质化的衣食放在一起加以对比,而且还强化主观历史的某种虚无荒诞的一面。如"古今历历作闲观"句就是把诗人自己和主观历史相对割裂开来,完全以一种局外人的立场来把玩历史、赏鉴历史,这种做法看似潇洒冷静,实则狭隘片面,因为历史本身就是连续不断的,它不仅覆盖过去,贯穿现在,还会延续到将来。任何个人都不可能逃出历史的笼罩置身事外。颔联"千秋于我宜何置,寸管论人固不难"更是把主观历史的人为性和随意性放大,虽然显示出了一定的历史洞察力和独到的历史哲学思想,但是,作者不能对历史对人的反作用有所认识。一个

不能投入自我、融入自我的历史抒写者必定不会是一个出色的历史抒写者,也很难创作出一部成功的主观历史,这对于抒情至上的咏史诗歌来说则更是如此。所以,过度强调历史抒写者地位的行为虽有一定道理,但总体来说仍然失之偏颇。最后的“只输小宋风流处,少个浓妆伴夜阑”句则颇有冷嘲反讽的味道,把抒写历史的活动和自己本能的情欲性欲联系起来,从而彻底消解了传统历史抒写活动的严肃意义,将历史抒写过程注入了某些调侃的因素,这样就把传统咏史诗原有的悲情特质扫荡得干干净净。我们说,这样的诗,已经和传统的咏史抒怀彻底地告了别,已经不能再冠之为“咏史怀古”之类,而可以“议史诗”或“戏史诗”名之了。

(张志勇)